One Day
Circ

1901

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of
Mich
Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

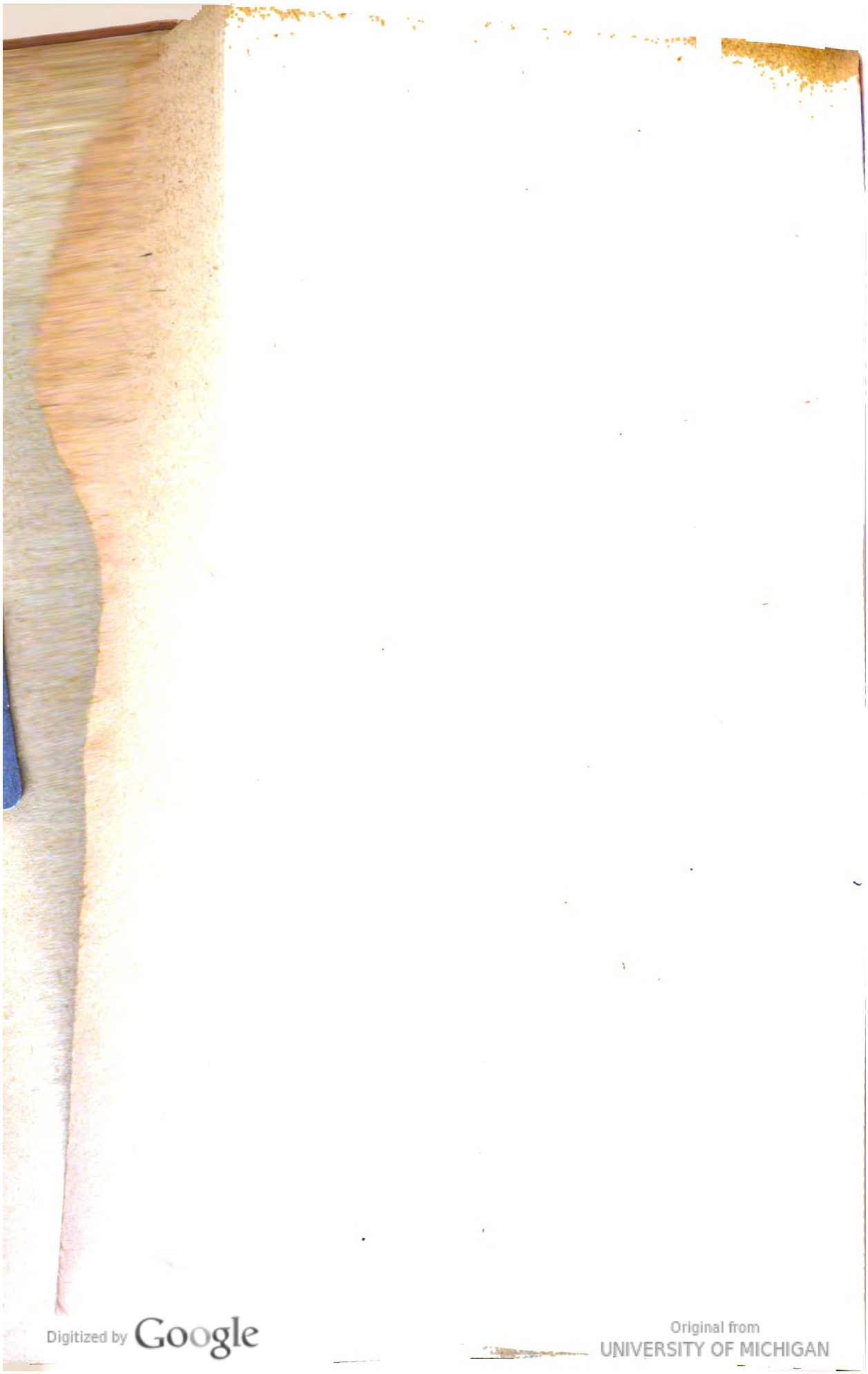
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

32 9 16

Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1901.

Sechzehnter Jahrgang.

Herausgegeben von Franz Xav. Haberl.

Redaktionsschluß am 20. Dezember 1901.

Sechsundzwanzigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

Regensburg, Rom, New York und Cincinnati.
Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MUSIC - X
ML
5
.K58

Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STELLFELD

Vorwort.

In Schiller's Werken heißt es: „Immer strebe zum Ganzen! und, kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an!" — Seit 25 Jahren hat der frühere „Cäcilienkalender", aus dem sich 1886 das „kirchenmusikalische Jahrbuch" entwickelt hat, dem „Ganzen", nämlich der Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik auf Grund der Liturgie, nach den Erfahrungen und Lehren der Kunst-, Musik- und Kirchengeschichte zu dienen gesucht. Die Redaktion war die ganze Zeit hindurch von freundlichen Personen mehr oder weniger unterstützt; in schwacher Stunde jedoch ließ sie Klagen laut werden und glaubte sich im Vorwort zum 25. Jahrgang „gezwungen, das Erscheinen des kirchenmus. Jahrbuches einstweilen abzuschließen".

Daß sie mit dieser Erklärung einen Fehler machte, wurde ihr von wirklichen Freunden bald brieflich auseinandergesetzt; sie selbst fühlte ebenfalls, daß die beiden Monatblätter **Musica sacra** und „Cäcilienvereinsorgan" nicht ausreichten, um größere Themate, Kritiken, geschichtliche Materien und Spezialstudien unterzubringen, wie es für das „Ganze" notwendig, nützlich und wünschenswert war. Der Entschluß, vorliegende Publikation fortzusetzen, und zwar ohne zeitliche Unterbrechung, reifte jedoch vollkommen im August dieses Jahres, da während der 16. Generalversammlung des „Allgemeinen Cäcilienvereins" (19.—21. Aug. in Regensburg) die alten getreuen Mitarbeiter und neue Kräfte sich anboten, und Abonnenten in Aussicht gestellt wurden, um das Unternehmen nicht nur zu sichern, sondern auch durch vernünftige und maßvolle Preiserhöhung[1]) die bisherigen pekuniären Opfer hintanzuhalten. Daß bei der kurzbemessenen Zeit von fünf Monaten das Erscheinen des 26. Jahrganges dennoch im ersten Jahre des 20. Jahrhunderts möglich wurde, verdankt die Redaktion dem fleißigen Eifer der Herrn Mitarbeiter und des Verlegers.

Beim Wechsel des Jahrhunderts war es angezeigt, auf die Anschauungen und Verhältnisse des 18. und bei Beginn des 19. Jahrhunderts über Kirchenmusik im allgemeinen, über das deutsche Kirchenlied und dessen Verwendung in der katholischen Liturgie, über Orgelbau und ähnliches ein Auge zu werfen und dadurch einen Maßstab für die gegenwärtigen Reformbestrebungen, ihre Berechtigung und ihren Stand zu gewinnen. Die Geschichte ist und bleibt immer die beste Lehrmeisterin; aus

[1]) Vom „Cäcilienkalender" sind noch die Jahrgänge 1876—1883 und 1885 à 75 ₰ vorhanden, 1884 ist vergriffen; 1876—1880 werden in einen Band gebunden für 4 ℳ versendet. Vom „kirchenmusikalischen Jahrbuch" sind noch vorrätig: **1886** (1 ℳ 20 ₰), **1887—1889** (à 1 ℳ 60 ₰), **1890** und **1891**, sowie **1893—1896** (à 2 ℳ), 1892 ist vergriffen; **1897—1900** (à 2 ℳ 60 ₰). — Die Jahrgänge 1886—1890 incl. werden vom Verleger in einem Bande um 8 ℳ abgegeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Vergangenheit nichts lernen wollen, frühere Zeiten verachten oder geringschätzen, die Gegenwart als den Höhepunkt von Fortschritt preisen, werden besonnene und ernste Männer als ein Zeichen von Hochmut und Fall des Individuums, der Kunst und der Wissenschaft nicht mit Unrecht beklagen und verurteilen. — Den übrigen Inhalt des Jahrbuches 1901 überblicke man im Inhaltsverzeichnisse S. 176, und man wird zugeben müssen, daß er nicht nur Altes, nicht Veraltetes und Veralterndes, sondern auch Neues, nicht Neuerungssüchtiges bietet und sich dadurch den früheren Jahrgängen anschließt. Auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik wird man sich ebenfalls der „Voraussetzungslosigkeit" nicht entschlagen können, und als Maßstab stets die Ideen der kirchlichen Verordnungen, Vorschriften und Wünsche anzulegen haben, nicht die Ideen und Privatmeinungen der großen Geister und Künstler allein.

Da der eigentliche „Kalender" schon seit Jahren weggefallen ist, so liegt wenig daran, daß für 1901 das „Jahrbuch" erst im Dezember fertig wurde. Die Redaktion wird bemüht sein, unter gütiger Mitwirkung neuer litterarischer Kräfte den 27. Jahrgang bis längstens Oktober 1902 der Öffentlichkeit zu übergeben, selbstverständlich unter der stereotypen Devise:

Regensburg, 20. Dezember 1901.

Dr. Fr. X. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abhandlungen und Aufsätze.

Franz Xaver Anton Murschhauser. 1663—1738.

I.

Franz Xav. Anton Murschhauser[1]) wurde geboren zu Zabern im Elsaß[2]) im Jahre 1663, als der Sohn des dortigen lateinischen Schulmeisters Urban Ludwig Murseiffer, und am 1. Juli genannten Jahres auf den Namen Xaverius getauft.

Der Taufakt lautet:

Annus: 1663.

Infans: Xaverius.[3])

Parentes: Urbanus Ludovicus Murseiffer.[4])

Patrini: D. Leopoldus Greiner sup. Cellarius.[5]) Jungfrau Eva Maria Reineckerin.

Murschhauser Urban Ludwig war um das Jahr 1659 nach Zabern gekommen und hatte dort die Stelle des im September 1658 verabschiedeten lateinischen Schulmeisters Johann Georg Plonbière übernommen. In derselben wirkte er jedoch nur wenige Jahre; bereits Ende Oktober 1666 starb er wohlversehen mit den heiligen Sterbsakramenten. Das Zaberner Totenregister meldet: „In fine Octobris (1666) obiit D. Ludovicus Murheuser ludi moderator; fuit provisus Sacramentis omnibus et requiescit in coemeterio nostro."[1])

Wie lange die Witwe Murschhausers mit ihrem Söhnchen noch zu Zabern verblieb, läßt sich nicht feststellen. Sehr wahrscheinlich zog sie mit ihrem Kinde bald nach des Vaters Tod von dort weg. Zu dieser Vermutung berechtigt uns die Thatsache, daß Pfarrer Zwanger ein Jahr nach dem Tode Murschhausers neben dem Taufakt des kleinen Xaverius die Randnote niederschrieb: „Dedi testimonium 4. Oct. 1667."[2]) Der Umstand, daß der Zaberner Pfarrer den Taufschein des Kindes ausstellen mußte, läßt sich aber nicht leicht anders erklären als dadurch, daß die Mutter denselben für auswärts brauchte.

Setzen wir aber den Fall, der kleine Murschhauser verblieb in Zabern: welches konnten dort um jene Zeit seine Lehrmeister in den Anfangsgründen der Musik sein? In seinen archivalischen Studien[3]) über die Zaberner Organisten nennt Stadtpfarrer Adam den Vikar und Organisten Dietrich Knoll († 1684), sowie den Schulmeister Jakob Churman, der sich in den Jahren 1666—1692 zu Zabern um den Choralgesang sehr verdient machte. Wäre vielleicht auch an einen gewissen Ferdinand Trautenmüller zu denken, von dem man bestimmt weiß, daß er zu jener Zeit dort

[1]) Murschauser, Murshauser, Maurhauser, Maurshauser, Mörschaus, Mursheiser, Murheuser, Murseiffer . . . In diesen verschiedenen Varianten kommt der Name Murschhauser im Zaberner Stadt- und Pfarrarchiv vor; der Träger desselben unterzeichnet selbst von 1660—1666 auf vier verschiedene Weisen. Vgl. Cäcilia, Organ des Elsässischen Cäcilienvereins, Straßburg 1900, Jahrgang XVII, S. 22.

[2]) „Zabernensis Alsata" so nennt er sich mit Stolz auf dem Titelblatt seiner Academia bipartita.

[3]) Cäcilia, l. c. S. 22. Erst vom Jahre 1695 ab nennt sich Murschhauser in seinen Unterschriften und in allen seinen Werken Franz Xaver Anton. Unter dem Namen Antoine (François Xavier), mit Weglassung des eigentlichen Familiennamens, figuriert er sogar in französischen Lexika.

[4]) Der Name der Mutter ist nicht genannt; sie hieß mit ihrem Vornamen Apollonia, denn so unterzeichnet sie eine Quittung nach dem Tode ihres Mannes: „Apollonia, weyland Ludovicus Maursheuser gewesten lateinischen Schulmeisters in Elsaß Zabern hinderlassene Wittib." Cäcilia l. c.

[5]) Bischöflicher Oberkellner.

[1]) Cäcilia, l. c. S. 22.

[2]) Cäcilia, l. c.

[3]) Vgl. Cäcilia-Straßburg, Jahrgang 1900, Nr. II, III, V, VI.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Musikunterricht erteilte? Oder sogar an den fürstbischöflichen Kammerdirektor Johann Georg Meyerhoffer († 1688), welcher damals zugleich beim Hochstift zu Molsheim und am bischöflichen Hofe zu Zabern der Musik vorstand?

Wie dem auch sei, seitdem man durch die gründlichen Archivstudien des Herrn Stadtpfarrers Adam weiß, daß zu Zabern in der Mitte des 17. Jahrhunderts Männer wirkten wie Bernhard Wolf (1624), Raymund Ballestra († 11. Okt. 1634), Vincenz Jelich (1624) u. s. w.[1]) und daß diese kleine Bischofsstadt während anderthalb Jahrhunderten (1625 bis 1681) der eigentliche Mittelpunkt der katholischen Kirchenmusik im Elsaß war, so kann man zum voraus annehmen, daß es daselbst auch zur Zeit unseres Murschhauser nicht an tüchtigen Lehrkräften gefehlt hat.

Doch wir sind eher geneigt anzunehmen, daß der kleine Xaverius mit seiner Mutter Zabern frühzeitig verließ.

Wohin wandten sie sich? Auch diese Frage ist schwer zu beantworten. Wir haben sämtliche Werke Murschhausers durchgegangen und nicht den geringsten Anhaltspunkt zu einem diesbezüglichen Aufschluß finden können. Nur eins erfuhren wir: daß nämlich der gelehrte Johann Kaspar Kerl „etliche Jahre lang" sein Lehrer in der Tonkunst war und daß Murschhauser ihm alles verdankte, was er wußte. In der Vorrede des Octi-Tonium (1696) nennt er Kerl „Famosissimus Musurgus, colendissimus Magister, cui quia totum debeo, totum, quod valeo, gratus reddo."

In der Vorrede zur Academia bipartita (1721) erklärt er nochmals: „Von welchem ich die Unterweisung in dieser hohen Wissenschaft etlich Jahr lang, als sein liebster, zwar unwürdiger Scholar, bis auf sein seeliges Hinscheiden empfangen, derowegen auch Alles (was ich in dieser Kunst kan und besitze) nebst Gott, ihme dankbarlich zuschreibe und beymesse." Und jenes größere Werk gibt er heraus, „damit er das von Gott durch seinen werthisten Lehrmeister ihm verliehene gute Talentum nicht mit sich vergrabe, sondern gleich wie er es gratis empfangen, auch um die Liebe Gottes willen seinem Neben-Menschen getreulich communicire und mitteile."

Zu welcher Zeit und an welchem Ort kann aber das gewesen sein?

Johann Kaspar Kerl war churfürstlicher Kapellmeister in München vom Jahre 1655 bis zum Jahre 1674; von 1674 bis 1683 wirkte er als Organist in Wien; im folgenden Jahre kehrte er nach München zurück, wo er am 13. Februar 1693 starb. Da nun Murschhauser ausdrücklich betont, daß er „während etlichen Jahren dessen liebster Scholar bis auf sein seeliges Hinscheiden war", so kann das nur in dieser zweiten Münchener Periode gewesen sein. Daß der „vielbewunderte" Kerl, wie Ambros ihn nennt, in seinen letzten Lebensjahren mit der Not zu kämpfen hatte und sein saueres Künstlerbrot mit Unterrichterteilen verdienen mußte, erfahren wir unter anderem durch zwei Rechnungen, welche Rudhart citiert,[1]) und wo es heißt, daß dem hochverdienten Meister „auf sein Anhalten für ein Jahr ein Gnadengehalt von 300 fl. durch Ihre Churfürstl. Durchlaucht Max Emmanuel gnädigst verwilligt wurde", sowie daß im Jahre 1691 „dem churfürstl. Rath und gewesten Kapellmeister J. C. Kerl umb Willen er den Dominik Deichel im Orgelschlagen vnd componieren 2 Jahr lang instruiert zum Recompens 600 fl." ausgezahlt wurden.

Im genannten Jahre 1691 war Murschhauser zwar schon Chorregent an U. L. Fr. Stift, aber auch ein „wohlbestallter" Chorregent konnte noch in der Schule des erfahrenen, altbewährten Meister Kerl etwas lernen, und unser junger Künstler benutzte gewissenhaft die günstige Gelegenheit bis zu dem „werthisten Lehrmeister's seeligen Hinscheiden".

Für die Vermutung, die Witwe Murschhauser sei mit ihrem Kinde von Zabern im Elsaß direkt nach München gezogen, spricht auch der Umstand, daß sie dortselbst wahrscheinlich Verwandte hatte, bezw. daß ihr verstorbener Gatte vielleicht aus dieser Stadt stammte. Die

[1]) Cäcilia, l. c. S. 39, 40, 45.

[1]) Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, Freising 1865, S. 37.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Murschhauser sind in München nachweislich bis ins XVI. Jahrhundert, und von 1686 bis 1734 war ein Ignaz Murschhauser[1]) als Bassist bei der dortigen Hofkapelle angestellt. Eine gründliche Durchforschung der verschiedenen Münchener Pfarrarchive würde allenfalls manches Wissenswerte zu Tage bringen.

Die erste sichere Kunde über Franz Xaver Murschhauser in München liefert uns gerade das Heiratsregister der dortigen Dompfarrei, in welchem unter dem 24. September 1691 seine „Hochzeit" mit der Jungfrau Maria Oberhofer verzeichnet ist.

„Franz Xaver Murschhauser, Chorregent bei unserm Stift, ledig, mit Jungfrau Maria Oberhofer."

Murschhauser war also mit 28 Jahren Chorregent[2]) an einer der berühmtesten Kirchen Deutschlands, an der Collegiats- und Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frau in München. Seine direkten Vorgesetzten waren damals: Der Propst Joseph Fortunat, Graf von Preysing, Direktor des geistlichen Rates; der Dechant Johann Friedrich Karg von Bebenburg, und der Dompfarrer Kaspar Höger († 1708).

Der Stifts-Organist Hölzl starb am 6. August 1691; sein Nachfolger Max Weisenbröck († 1. Juli 1728) blieb während 37 Jahren unserm Chorregenten ein stets treuer Kollege.[3])

[1]) Laut Taufbuch der dortigen Dompfarrei wurde getauft am 8. Juli 1686 Anna Maria, Tochter des Ignaz Murhauser, Bassist bey der Jesuitenkirche St. Michael. Dessen Frau hieß Magdalena. Vom Februar 1687 ab wirkte Ignaz Murschhauser als „teutscher Bassist" in der Hofkapelle und im Altenhof, und wurde als solcher am 8. November 1688 definitiv angestellt mit einem Jahresgehalt von 300 fl. Er starb am 17. Mai 1734. Seine Frau und seine Tochter Anna Maria waren bereits 1721 mit Tod abgegangen. Nur eine erblindete Tochter, Veronika, überlebte ihn; dieselbe hielt an um das (übliche) Sterbequartal der Besoldung, da der Vater „über 50 Jahre" gedient hatte. (Nach einer persönlichen Mitteilung des Herrn Dr. Sandberger, München.)

[2]) Nach Fétis, Biographie universelle des musiciens, Art. Murschhauser, soll er zuerst „Chantre" an derselben Kirche gewesen sein. Ob darunter zu verstehen ist, daß er einfach dem Sängerchor angehörte oder ob er die wichtige Stelle des „Cantor" (Vorsänger im Chor) innehatte?

[3]) Vgl. Anton Mayer, Die Domkirche zu U. L. Fr. in München, 1868, S. 191, 200 u. 428.

Folgendes Schriftstück aus dem Königlichen Kreisarchiv[1]) München (Stadt München, Fasc. 42, Nr. 254) gibt uns Aufschluß über die Einkünfte eines damaligen Stifts-Chorregenten.

Bestallung in fixo Eines Musicae Directoris bey dem Hoch. Lobl. U. L. Fr. Collegiat Stüfft in München.

Von Ihro Hoch Würden Vnd Gnädigen Herrn Custode Quartaliter 7 fl. 30 kr.	= jährlich	30 fl. — kr.
Von Ihro Hoch Würden Vnd gnädigen Herrn Scholastico wochentlich 30 kr.	= jährlich	26 fl. — kr.
Von der Kürchen Quartaliter 13 fl.	= jährlich	52 fl. — kr.
Von Ihrer Hoch Würden Vnd gnädigen Herrn Custode jährlich auf zweymal Salvegelt		2 fl. 16 kr.
	Summa	110 fl. 16 kr.

Beynebenes hat ein Music Director jährlich zu Genuß ein Schäffl Korn, sambt der Zinsfreyen Wohnung.

Neben diesen fixen Einkünften bezog der Chorregent u. a. noch verschiedene Summen für das Unterrichten der Chorknaben in der „Music und in der Sing-Kunst."[2])

Diese Gelder wurden bezahlt teils durch das Kapitel, teils durch die Stadtverwaltung. In den Jahren 1711 bis 1713 z. B. entrichteten der Dechant und der Scholasticus das Lehrgeld für je einen Chorknaben (Kaspar Haderekher und Joseph Reicher); am 1. März 1711 bewilligte der Stadt-Magistrat das Lehrgeld für zwei andere (Balthasar Ignatius Ulansagt und Joh. Michael Schwab); für den Joseph Mach. Hueber sorgte die Stifts-Verwaltung aus der „Cassa Bennonis", während Murschhauser selbst den Antoni Franckh gratis unterrichtete. Und so „kommunizierte auch er gratis und um die Liebe Gottes willen seinem

[1]) Sämtliche Mitteilungen aus dem Münchener Kreisarchiv, welche in dieser Arbeit verwertet wurden, verdanken wir der Güte des Herrn Professor Dr. Sandberger in München. Wir sprechen hiermit diesem hochherzigen Gelehrten unseren innigsten Dank aus.

[2]) Vgl. Königl. Kreisarchiv München, Stadt München, Fasc. 42, Nr. 254.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Neben-Menschen" was er einstens gratis von seinem Lehrmeister Kerl empfangen hatte.

Am 17. Dezember 1692 war dem Herrn Chorregenten ein Töchterlein geboren, welches in der Taufe den Namen Maria Theresia[1]) erhielt; die Frau „Kapellmeisterin Kunigundis Hilaris Kerlin" fungierte als Taufpatin. Am 21. April 1694 folgte ein zweites Kind, Cunegundis Katharina;[2]) wiederum übernahm die Frau Cunegundis Kerlin das Amt der Patin: ein Beweis, welch enge Freundschaft die beiden Familien verband.

Ein drittes Kind, Maria Joanna,[3]) wurde am 1. Juni 1695 durch das „ehrenwerthe Fräulein Joanna Mectildis von Widmann", einer Tochter des damaligen Churfürstl. Kammerdirektors Joh. Friedrich von Widmann, aus der Taufe gehoben. Zum ersten Male wird in dem betreffenden Taufakt unser Meister Franz Xaver Anton genannt, und so nennt er sich auch von jetzt ab auf dem Titelblatt seiner sämtlichen Werke.

Inmitten dieser trauten Familienfreuden traf unsern jungen Chorregenten ein harter Schlag. Sein „sehr geliebter, werthigster" Meister und väterlicher Freund, Johann Caspar Kerl, starb am 13. Februar 1693, im Alter von 65 Jahren.[4]) Der im Leben viel mißkannte Mann wurde leider auch im Tode noch von seinen neidischen Feinden geschmäht. Murschhauser gedenkt seiner im Octi-Tonium mit dem berechtigten Wunsche:[5]) „Aeternam ei requiem non a Deo solum, quia indubie fruitur, sed etiam ab hominibus animitius exopto!" Doch er erinnert sich zugleich, daß der Ruhm eines Kerl zu fest gegründet sei, als daß er eines Verteidigers bedürfte, und er schließt mit den schönen Worten:

Cujus nunc laudes sileo, quia facta loquuntur.
Principibus placuisse Viris, haud infirma laus est.

[1]) Taufbuch der Münchener Dompfarrei, a. c.
[2]) ibid. [3]) ibid.
[4]) Rudhart, l. c. S. 36. — K. M. Jahrbuch 1894, S. 61.
[5]) Vorrede zum Octi-Tonium.

II.

Das Werk lobt den Meister, aber der schönste Ruhm eines Meisters sind seine wohlgeratenen Schüler. Drei Jahre nach Kerls Tod trat sein „liebster Schüler" zum ersten Male als Komponist in die Öffentlichkeit, und zwar mit einer Sammlung Orgelstücke, unter dem Titel:

„Octi-Tonium novum organicum, octo tonis Ecclesiasticis, ad Psalmos, et Magnificat, adhiberi solitis, respondens: Ex diversi Musici Artificii fontibus derivatum, cum Appendice nonnullarum Inventionum ac Imitation. Pro Tempore Natalis Domini. Accedit ad Calcem una Partia genialis Styli moderni. Authore Francisco Xav. Ant. Murschhauser, Insignis Electoralis Ecclesiae Colleg. B. M. Virg. Monachii Capellae Magistro.

Opus Primum. Augustae Vindelicorum, apud Laur. Kronigerum et Haeredes Theophili Goebelii.

Anno Dom. M. D. CXCVI.[1])

Wie wir später sehen werden, widmete Murschhauser dieses sein Erstlingswerk der Durchlauchtesten Churfürstlichen Frau Gemahlin, Maria Antonia, Tochter des Kaisers Leopold I.

Der Stich ist für die damalige Zeit ziemlich gut; das obere der beiden Systeme hat sechs, das untere sieben Linien.

Der Inhalt des Buches ist ein reichlicher. Auf den ersten 55 Seiten gibt uns der Verfasser zuerst neun größere Orgelstücke, die je aus einem toccatenartigen Praeambulum, aus fünf kürzeren Fugen und einem toccatenartigen Finale bestehen. Sie entsprechen den 8 Kirchentonarten, wobei der V. Ton zweimal bedacht wird, als V. regularis und V. irregularis.[2])

[1]) Herr Ernst von Werra, Münsterchordirektor in Konstanz, war so freundlich, uns ein geschriebenes Exemplar dieses seltenen Werkes zur Verfügung zu stellen. Cui amplissimis verbis gratias ago.

[2]) Murschhauser sagt, daß er den V. Ton in zweierlei Tonarten auffasse: Primo in F-fa-ut cum naturali sua terminatione in A-la-mi-re, prout regulariter poni deberet: deinde modo irregulari, ita ut incipiat in C-sol-fa-ut, und betont ausdrücklich, daß dies geschehe nach dem bewährten Muster des Orlando de Lasso.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die Grundtöne sind:
Für die 4 ersten Töne: DG (mit ♭), A und E (phrygisch).
Für den V. regulären Ton: F mit dem Schlusse DA♮.
Für den V. irregulären Ton: C-dur.
Für den VI. Ton: F mit ♭.
Für den VII. Ton: D mit ♭.
Für den VIII. Ton: G mit ♮.

Der zweite Teil des Buches enthält 10 Nummern auf 34 Seiten:

1. Variationes super Cantilenam „Laßt uns das Kindlein wiegen". (Thema und 6 Variationen „per imitationem cuculi". S. 56—60.)
2. Aria pastoralis variata. (Thema und 13 Variationen. S. 61—68.)
3. Variationes super cantilenam „Gegrüßt seyst du, o Jesulein". (Thema und 4 Variationen, S. 69—72.)
4. Aria pastoralis variata. (Thema und 7 Variationen, S. 73—80.)
5. Allemanda. (S. 81.)
6. Courrente. (S. 82 und 83.)
7. Sarabande. (S. 84.)
8. Partita. (S. 85.)
9. Menue. (S. 86.)
10. Guigue. (S. 87—89.)

In der Vorrede erklärt Murschhauser, daß er diese Praeambula mit den Versetten den andern musikalischen Früchten seiner Nachtwachen (luccubrationibus), welche das Tageslicht noch erwarten, voranschicke, weil man nur selten ähnliche Kompositionen finde, welche zugleich dem Nutzen der Anfänger angepaßt sind und dennoch mit den Regeln der Kunst und des Kontrapunktes übereinstimmen. Nach dem Beispiele seines berühmten und geschätzten Meisters, des edlen J. C. Kerl, gibt er denselben den einfachen Namen Praeambula und Fugen, die glänzenden hochtrabenden Titel Toccata, Canzonen u. s. w. weglassend, denn er gebe lieber den Kern ohne die Schale, als die Schale ohne den Kern, „quia nucleum sine cortice quam corticem sine nucleo dare malui." Sollte dieses erste Opus Anklang finden in der musikalischen Welt, so ist der Verfasser bereit, auch einige Vokalkompositionen im Drucke erscheinen zu lassen.[1])

[1]) Sie folgten vier Jahre später unter dem Titel „Vespertinus Latriae et Hyperduliae Cultus, etc."

Das Octi-Tonium war Ende Januar 1696 erschienen. Noch fühlte sich der junge Chorregent unter dem illusorischen Zauber der ersten Autorfreuden, als am 3. April ein unheilverkündendes Schreiben des Churfürsten Max Emanuel beim Kapitel der Liebfrauenkirche eintraf.

Murschhauser hatte sich auf dem Titelblatt seines Erstlingswerkes den Titel „Capellae Magister" beigelegt und das war eine Anmaßung, welche nicht ungestraft bleiben durfte. Kaum war das Buch erschienen, als schon der Churfürstliche Kapellmeister, Antonio Bernabei, an seinen Herrn eine Beschwerde einreichte, des Inhalts:[1]) „Euer Churfürstlichen Durchlaucht solle ich Underthenigst hinderbringen, welcher Gestalten der Chorregens allhier bey Unserer Lieben Frauen, Namens Murschhauser, pretendieret, und sich würklich anmasset, den Cappelmeister-Titl zu fuehren, vorgebendt, daß er ein solches von denen HH. Canonicis dises Stüffts ihme were verwilliget worden; Underfanget sich dahero bereits gewisse Musicalische Compositiones in Truckh außgeben zu lassen, umb der Welt disse seine Neue dignitet zu notifieren. Indeme aber von etlichen hundert Jahren her dergleichen Titl kheinem andern, als der bei Herzoglicher und churfürstlicher Capella würklich gedienet, gegeben; Und die andern bey denen Kürchen in München nur als Directores oder Regentes Chori jederzeit tractiert worden; da auch absonderlich ein solches wider die churfürstliche authoritet Und all dero außgefördtigte genedigiste decreta, und alte gebrauch lauffet, bitte Euer Churfürstliche Durchlaucht Undterthenigst ohne gehorsambste maßgebung, obbemelten regenten zu verbiedten, daß er sich auf kheine Weiß anmasse, den Kapellmeister Titl weder in getruckh noch anderwertig zu fuehren, u. s. w."

Demgemäß richtete der Churfürst am 3. April 1696 an das Stiftskapitel einen Brief,[2]) in welchem Ihre Durchlaucht

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Stadt München. Fasc. 42, Nr. 254, 1. Überschrift: Herr Barnabej churfürstlichen Kappelmeister Protestiert, das sich der Stifts Chor Regent Kappelmeister tituliere.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, Stadt München, Fasc. 42, Nr. 254, 2. Addressiert „à Monsieur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erklärte, daß Sie „ein solches keineswegs zu gestatten gedenkhen, derentwegen (das Kapitel) auch sogleich die behörige abstellung zuthuen habe". Auch wünschte der Churfürst zu wissen, „aus was ursachen Ihme und von wenne daß dergleichen Verwilligung geschehen?"

Das Stiftskapitel ließ seinen Chorregenten nicht im Stiche; bereits am 12. April wurde an den Churfürsten ein Rechtfertigungsschreiben[1]) abgesandt, in welchem die Gründe dargelegt wurden, warum der Chorregent des Liebfrauenstiftes sich den Titel „Dero Churfürstlichen Durchlaucht Stüffts-Capellmeister" beigelegt hatte. Erstens geschah dies mit der Einwilligung des Stiftskapitels „nachdeme gedachter Murschhauser Dero Durchlauchtigister Frauen Gemahlin, Unseres genedigister Chur- und Landesfürsten, sein neues Opus sub titulo Octi-Tonium novum organicum Undertenigist dediciert hatte", und zwar weil „vor Jaren eben bei dieser dero Stüffts-kürchen allhier Capell-Meister gewesend sind, und für solche annoch eine damals aufgesötzte Instruction findtig ist". Wenn nun dieser Titel nicht allen Chorregenten gegeben war, so lag die Ursache darin, weil „nit allzeit solche Subjecte verhanden gewest, welche solchen (Titl) wegen ihrer Kunst, lehr, Und Tugend meritierten, und zufuehren Capable waren". Das sei nun aber bei Murschhauser nicht der Fall; „zumahlen er von solcher Kunst, lehr Und Tugend, daß er allerhand Musicalien Selbsten componiert, und bis anhero bei Vilen der Music verständigen ihme guetes Lob, und absonderlichen Rhumb erworben." Auch wurde ihm die Erlaubnis erteilt, den Titel „Kapellmeister" zu führen „zur beförderung der Music", keineswegs aber, wie das Klagelibell des Bernabei angibt, zu Euer Churfürstlichen Durchlaucht „preiudiz" oder um der „Autöritet" des Klagestellers zu nahe zu treten. Dieser nenne sich ja „churfürstlicher Hof-Kapell-Meister", während Murschhauser sich nur „Stüffts-Capell-Meister" intituliere. Das Schreiben endigt mit der Bitte, der Churfürst möge dem Murschhauser erlauben, den Titel „Dero churfürstlicher Stüffts-Capell-Meister" zu führen „zu etwelchen trost seiner Bemühung und aufrischung[1]) zur hervorgöbung mer anderen kunstreichen werckhen".

Als Beleg zu dieser Eingabe seiner Vorgesetzten fügte Murschhauser eine Verteidigungsschrift[2]) bei, welche für uns von desto höherer Wichtigkeit ist, als dieselbe uns einen Einblick in das Wirken eines damaligen Chorregenten erlaubt. Wir lassen dieses hochinteressante Schriftstück hier wortgetreu folgen:

Verzaichnus Dessen Was ich Endts Underschribner zu U. L. F. Hochlobl. Collegiat Stüffts-Music befürderung auch Notwendigkheit guetes presstiert.

Erstlich habe den Melchior Hütt (so ganz imperfect, und untauglich auf den Chor angestandten) als gewesten Discantisten, und nachmahlen Altisten ein halbes Jahr lang mit unausgesezter Underrichtung zur Notablen Perfection gebracht.

Eben eine solche Instruction habe den Eisel eine geraume Zeit angewendt, auch andere bey der Music bedienten Discantisten Und Altisten vilfeltig underwissen.

Mehr habe ich die Falsos Bordones, als Eine zu diser Hochlobl. Stüffts Music sehr Nothwendige sach, von Neyem (dergestalten sie mit Natürlichen Schlüsseln villicht noch nie gesehen worden) componiert, und Solche wie auch das Media vita auth. D. Kerll uf meinen Kosten in Grosso abgeschrieben verfertiget.

So habe vor die 3 Chor Metten einen General Baß yber den Choral der 9 Lamentationen componiert, und solches werckh 2 mahl gleichfalls uf meinen Kosten abgeschrieben verfertiget.

Item habe ich umb die hierzue gehörige Figurierte Responsoria von dem Meinigen ausgelegt — 3 fl.

Weiters habe Neye Responsoria zur Weynacht Metten (dan die alte wegen vilfeltiger Veränderung, auch ungewöhnlichen Schlußlen nitwol zu gebrauchen) meis sumptibus procuriert.

d'Effner, Doyen du très-illustre chapitre Collégial et Electorale de Notre Dame à Munich.

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, l. c. 3.

[1]) Ermunterung.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, l. c. 4. „Eignes lob des H. Capellmeister Murschauser all desjenigen was selber bey dem stift Presstiert."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mer habe ich 5 Teutsche und Lateinische Stückh Concerten zu St. Benno componiert, und zur Kirchen geschenkht.

Dann habe ich eine Figurierte Lytaney (so in den öffentlichen Processionibus von disen zu singen gebreuchig aber durchaus verderbt) zu corrigieren undernohmen und in ein guete Form eingerichtet.

Ferners habe ich 4 Introitus alla breve (so vor disen noch nie vorhanden, aber sehr notwendig) von Neyem Componiert, und uf meinen Costen abgeschrieben verfertiget.

Ad Itinerarium Peregrinantium et Benedictionem redeuntium habe ich eine Choral Antiphon und Falsos Bordones componiert.

In gleichen ad Processiones publicas eine Neye Figurierte Lytaney super Cantum Firmum ab 8 voc. componiert.

Das Miserere vor die Char Freytag Procession wie auch das Cantemus zue Urstendt[1]) (weilen es zuvor voller Fehler) hab ich durchaus corrigiert, und reguliert eingerichtet.

Weiters habe vor die Procession Sanctissimi Corporis ein Neyes Pange lingua Super Cantum Firmum alla Romanum a 4 voc. componiert.

Zugleichen habe 2 Figurierte Lamentiones vor die Erste und Andere Chor Metten sambt denen dazue gehörigen Responsorijs Ney componiert und uf meine Kosten abgeschrieben.

So habe 2 guette regulirte Orgl Werckh, Eines nacher Ill Minster, das andere uf den allhiesigen Eusseren Gottesackher andictieret, und alles wol specificiert. Mit disen erwelten 2 Orgelwerckhen bin ich beyden Gotts-Heyseren mehr den umb 100 fl. guet, wie aus einem unpartheyschen yberschlag erhellen solle.

Franz Xaver Anton Murschhauser
bey der Churfürstl. U. L. F. Capell-Meister.[2])

Die Angelegenheit war aber hiermit nicht erledigt. Nach Verlauf von drei Monaten ersuchte der Churfürst durch ein Schreiben vom 28. Juli 1696 die Stiftsherren, in kürzester Frist dem churfürstlichen Rate jene schriftlichen Dokumente vorzulegen, auf welche sich das Stiftskapitel in dieser Sache stützte.

Ob diese Dokumente, resp. die diesbezüglichen Beweise nicht eingeliefert werden konnten, oder ob sie dem Durchlauchtigsten Rate nicht plausibel und wichtig genug schienen? Jedenfalls scheint dem Stiftschorregenten das Verbot erteilt worden zu sein, sich künftighin wieder den Titel eines „Capellae Magister" beizulegen.[1])

III.

Des Menschen Leben ist ein steter Wechsel von trüben und heiteren Tagen. Auf Leid kommt Freud.

Am 13. September desselben Jahres 1696 war unserm Chorregenten ein Knabe geboren, welcher in der Taufe die Namen Johann Benno Ignatius erhielt. Als Pate fungierte „Anstatt Hochwürden und Gnaden Herrn Johann Friedrich von Widmann, churfürstlicher Kammerdirektor, der Herr Sohn Friederici Mathias, Regimentsrat zu Amberg".[2])

Einem fünften und letzten Kinde, Maria Anna Mechtildis, welches am 16. September 1698 zur Welt kam, stand die Kanzlerfrau Johanna Mechtildis Cramerin als Taufpatin.[3])

Bei Herausgabe seines ersten Orgelbuches hatte Murschhauser die baldige Veröffentlichung einer Sammlung von Vokalkompositionen angedeutet. Sie erschienen im Jahre 1700 unter dem Titel:

Vespertinus Latriae et Hyperduliae Cultus sive Psalmi Vespertini consueti de Dominica et Beatissima Virgine octo Tonis Ecclesiasticis per diversas contrapuncti leges alligati: a 4 vocibus concert. 2 violinis obligatis, et 4 voc. in Ripieno, cum annexo, pro Coronide, Psalmo: Laudate pueri à Basso solo, et 4 Instr. concert. Op. II. Authore Francisco Xaverio Antonio Murschhauser, Insignis Electoralis Ecclesiae Colleg. B. M. Virg. Monachii Capello Magistro. Ulmae Suevorum,

[1]) Auferstehung.
[2]) Das Ganze ist von Murschhausers eigener Hand geschrieben.

[1]) Das erhellt aus einem späteren Brief des Churfürsten an das Stiftskapitel. (1701.)
[2]) Taufbuch der Dompfarrei München, l. c.
[3]) ibid.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Impensis Johannis Conradi Wohleri, Bibliopol. Anno MDCC.[1])

Das uns von der Königlichen Bibliothek in Berlin bereitwilligst zugestellte Exemplar besteht aus 12 Heften in kleinem in 4°. Es sind: 1. Canto concerto, 2. Alto c., 3. Tenore c., 4. Basso c., 5. Canto ripieno, 6. Alto r., 7. Tenore r., 8. Basso r., 9. Organum, 10. Violino I., 11. Violino II., 12. Violone.

Das Heft 9 (Organum) enthält neben dem Titelblatt einen Index Psalmorum (Seite 3), ein Verzeichnis der Errata, welche in den verschiedenen Stimmen vorkommen (S. 4), die Dedikation[2]) (S. 5—7) und ein kurzes Vorwort an den Leser (S. 8). Dedikation und Vorwort sind für uns ohne Bedeutung.

In Octi-Tonium gab uns Murschhauser eine Serie Vorspiele zu den acht Psalmentönen; hier im Vespertinum folgen jetzt die Psalmen selbst, nämlich: Ein Dixit Dominus im I. Ton, ein Confitebor im II., ein Beatus vir im III., ein Laudate pueri im IV., ein Laudate Dominum im V., ein In exitu Israel (Tonus mixtus), ein Laetatus sum im VI., ein Nisi Dominus im VIII., ein Lauda Jerusalem und ein Magnificat im VIII.

Sämtliche Psalmen sind geschrieben für 4 (gemischte) Stimmen, und zwar für 4 Solostimmen und 4 Tuttistimmen (Ripienstimmen, welche jedoch mit der entsprechenden Solostimme stets gleichlautend sind) mit Begleitung der Orgel, Violine I und II, und Violone. Nur beim Laudate pueri heißt es, daß die Begleitung ad libitum sei und daß dieser Psalm auch „in Capella" (sic) gesungen werden könne. Die Stimmen zu einem zweiten, für eine Krönungsfeierlichkeit komponierten Laudate pueri sind folgendermaßen verteilt: Basso solo (Nr. 11 dieses Heftes), Orgel (id.), Violino I (id.), Viola I (Nr. 11 im Hefte der Violino II), Viola II (Nr. 11 im Hefte des Alto Concertans), Fagoto (Nr. 11 im Hefte des Violone).

Als dieses zweite Opus unseres Meisters erschien, befand sich der Churfürst Max Emanuel noch auf seinem Statthalterposten in Brüssel. Ungeachtet des Verbotes vom Jahre 1696 hatte sich Murschhauser auch in diesem Werk den Titel Kapellmeister beigelegt. Kaum war deshalb (1701) der Fürst mit seiner Hofkapelle nach München zurückgekehrt, so erhielt das Stiftskapitel ein sehr heftiges Schreiben[1]) (9. Juni 1701), in welchem der Churfürst erklärte, daß er „nit ohne sonderbarem befrembten und ungenedigsten mißfallen" vernommen habe, daß „besagter Chor Regent Murschhauser den ungefuehrlich angemaßten Capellmaister titl annoch zugebrauchen sträfflichen underfange." Er erteile deshalb den „ernsten und gemessenen" Befehl an das Stiftscapitel, seiner „vorig genedigisten Verordnung alsogleich gebierend nachzukhommen, auch zu disem endt disen genedigisten bevelch in offentlichem Capitel abzulesen." Dem Murschhauser selbst sei ein scharfer Verweis zu erteilen und ihm dringend zu empfehlen, er möge „sich Solches nicht mehr zu Schulden kommen lassen". Widrigenfalls drohte der Churfürst mit „einer behörigen bestraffung" für den Chorregenten, und „einer anderen empfindtlichen antung" für das Kapitel selbst.

Das war klar und bestimmt; das churfürstliche Verbot ließ keinen Zweifel möglich und forderte unbedingten Gehorsam. Um allen Mißhelligkeiten vorzubeugen, legte sich der Stiftschorregent in seinen folgenden Werken gar keinen Titel bei. Erst auf dem Titelblatt der größeren „Academia bipartita", nach zwanzig Jahren, nannte er sich wiederum Musicae Director.

Es brach jetzt der sog. spanische Erbfolgekrieg aus. Max Emanuel, welcher sich auf die Seite der Franzosen gestellt hatte, mußte nach der unglücklichen Schlacht

[1]) Gerber, Lexikon der Tonkunst, Art. Murschhauser, nennt noch ein zweites ähnliches Werk unsers Meisters: „Psalmi Vespertini a 4 voc., 2 viol., cum B. C., gedruckt bei Lotter in Augsburg, in 4°., ohne aber das Druckjahr angeben zu können. Fétis, welcher vielleicht nach dieser Quelle citiert, gibt das Jahr 1728 als solches an. Es ist uns nicht möglich gewesen, festzustellen, ob diese „Psalmi Vespertini" mit dem „Vespertinus Latriae et Hyperduliae Cultus" identisch sind.

[2]) Das Buch ist dem churfürstl. Rate Corbinian Prielmeyer († 20. Juli 1707 im Dienste Max Emanuels in Belgien) gewidmet.

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Stadt München, Fasc. 42, Nr. 254, 6.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von Hochstädt (13. August 1704) die Flucht ergreifen. Der von ihm stets so sehr begünstigte Kapellmeister Antonio Bernabei, der Antagonist Murschhausers, zeigte sich in diesen schweren Stunden weniger ergeben; nur Pietro Torri, der Hoforganist, folgte dem unglücklichen Fürsten in die Verbannung nach Brüssel. Für die Hofkapelle konnte jetzt nicht mehr weiter gesorgt werden, und 4 Jahre nachher wurde sie vollends aufgelöst.

Während nahezu zehn Jahren war Fr. Xav. Anton Murschhauser die eigentliche musikalische Größe der Stadt München. Es war auch dies die Zeit seines besten Schaffens, obschon der plötzliche Tod seiner innigstgeliebten Mutter[1]) (22. August 1705) ihm auch manche trübe Stunden verursachen mußte.

Aus jener Zeit stammen seine zwei besten Werke, das praktische Prototypon und die theoretische Fundamentalische Handleitung, welche beide im Jahre 1707 erschienen, das eine zu Nürnberg, das andere zu München im eigenen Verlag des Autors.

Prototypon Longe Breve Organicum | Exhibens | Super Tonos figuratos magis usitatos | Modum novum ac artificiosum tam constringendi quam diducendi | pro Necessitate vel etiam Libitu | Fugas et Praeambula | Juxta genuinas Contrapuncti et Compositionis Regulas | Auribus et Arti attemporata | Ad Satisfactionem Intelligentium | Philomusorum Delectationem | Subsidium Instructionem | Dicentium vero Exemplar utilissimum.

Noribergae Sumtibus Wolfgangi Mauritij Endteri. Der Name des Verfassers ist nicht genannt, aber derselbe ist enthalten in folgendem Medaillon, das sich in verschlungenen Buchstaben auf dem Titelblatt befindet F. A. M. (Franz Anton Murschhauser).

Murschhauser entschuldigt dieses Verfahren in der Vorrede[2]) mit der Bemerkung: „Es soll dich nicht wundern (lieber Leser), daß dieses Werkchen, dessen sich der Verfasser gewiß nicht schämt, mit verborgenem Autornamen erscheinet. Er weiß nämlich aus Erfahrung, daß oft die Werke der berühmtesten Meister von den neidischen Zähnen der Mißgunst zernagt, ja sogar der Name auf dem Titelblatt geschmähet worden ist."

Auch das Druckjahr ist nicht angegeben; als solches wird aber allgemein das Jahr 1707 bezeichnet.

Dieses dritte Opus unseres Meisters, welches in zwei Teilen[1]) in länglichem Quartformat erschien und sehr sauber gedruckt ist, ist unbedingt die beste Arbeit, welche Murschhauser der Nachwelt hinterlassen hat.

Es enthält nebst Dedikation[2]) und Vorwort im ganzen 34 Orgelstücke in verschiedenen Kirchentonarten. Dem ersten Teile gehören die Kompositionen im I., II., III. und VIII. Ton an, im ganzen 20 Nummern[3]) auf 34 Seiten; es sind lauter Fugen und Präambula nebst einem Arpeggiata overò Toccata (Nr. 18) und einem Finale im VIII. Ton (Nr. 25). Der zweite Teil begreift solche im VIII., X., XI. XII. Ton, 14 Nummern auf 36 Seiten. Die übrigen vier Töne (IV, V, VI, IX) werden einfach übergangen, weil sie, wie der Verfasser im Vorwort bemerkt, wenig gebraucht werden.

Speziell für seine Schüler und im allgemeinen für alle Lehrenden und Lernenden veröffentlichte Murschhauser fast zu gleicher Zeit mit dem „Prototypon" folgendes interessante und lehrreiche Büchlein:

„**Fundamentalische Kurz und bequeme Handleithung** so wohl zur Figurat als Choral Music | Aus denen Alt und

[1]) Totenregister der Dompfarrei München, a. c.

[2]) Neque mireris quod tecto Nomine hoc opusculum prodeat, cujus certe Authorem non pudet. Expertus nimirum, clarissimorum saepe Magistrorum opera lividis invidiae dentibus arrodi, quin et Nomina titulis praefixa fastidiri.

[1]) Es wird deshalb oft citiert als Prototypi longo-brevis organici Pars I, Pars II. Das uns durch H. von Werra gefälligst mitgeteilte Exemplar ist sehr hübsch gebunden, mit Goldschnitt.

[2]) Rev. Praen. Dom. Joanni Martino Constante a Vestenburg. Dieser gelehrte Mann und große Gönner Murschhausers war seit 21. Oktober 1693 Stiftsdechant. Er starb am 26. Mai 1719. Seine Grabschrift sagt von ihm, daß er zum Besten der Kollegiatstiftskirche im Leben und beim Sterben sich und all sein Vermögen geopfert hat. (Vgl. Anton Mayer, die Domkirche zu München, S. 452.)

[3]) Die ersten 13 Nummern dieses Teiles hat Franz Commer in der IV. Lieferung seiner „Compositionen für die Orgel aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert" veröffentlicht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Neyen approbierten Vohrnembsten Kunst Meisteren Unterschiedlicher Nationen herausgezogen | denen Liebhaberen der Edlen Music-Kunst Zum besten | denen Instructoribus zwar zum Vortheil denen Lehrnenden aber | als eine Zur Perfectio höchst-noth wendige Wissenschaft zu nuzen Verfaßt und hervorgegeben durch Franz Xaverium Antonium Murschhauser. München in Verlegung des Authoris anno 1707.

Kleines Quer-Folio von 17 nicht paginierten Blättern in Kupfer gestochen.

Der Verfasser gibt das Buch heraus: „weilen zeithero underschidliche Authores vorkhommen, welche sich bearbeithen, in dieser Matery (sonderlich die solmisatio betreffend) neye Reglen auf die bahn zubringen, vorgebende, die alte Manier seye nit mehr gebreuchig, sondrem die scholarem werden nur damit aufgehalten".

Diese Autoren sind aber unter sich mit ihren Neyerungen noch nicht einig „zumahlen fast ein jeder deren was besonders hat, welches dem andrem zugegen". Er hingegen will in seinem Tractätlein die „alten unverfälschten Fundamenta und Grundt Lehren, wie sie von denen approbierten Vohrnembsten neyen und alten Classicis underschidlicher Nationen einhellig vorgeschriben, getreulich, jedoch aufs kürzeste verfasset" der Öffentlichkeit übergeben.

Und das Alls will er thun „vorderist zur Größeren Ehre Gottes".

Der Inhalt des Büchleins ist folgender:

S. 1. Titelblatt.
„ 2—3. Vorrede.
„ 4. Von den siben musikalischen Schlüssel.
4—19. Von den Intervallen und den verschiedenen Dur und Molltonarten. Gebrauch der stimben in dem harten und in dem waichen Gesang, aufsteigend und absteigend.
„ 20. Von dem tact, item denen Noten und Pausen sambt ihrem Valor.
„ 21. Von dem Puncto augmentationis und den Modis ligatis.
„ 21—24. Volgen die Tripel und mehr andere Tempora.
S. 25. Von den Temporibus perfectis.
„ 26—28. Von etlichen zuefälligen Zeichen in der Musik. Erklärung der geläufigen Fremdwörter sowie den verschiedenen Musikzeichen wie 𝄐 :‖: <> u. s. w.
„ 28—29. Von dem Choral Gesang.
„ 30. Von denen 8 Tonis Psalmorum. Intonationes und Differentiae.
„ 31. Volgen die anfanglichen Intonationes über die 8 Tonos des Magnificat u. Benedictus.

Ungeachtet seiner Kürze enthält dieses Büchlein recht viel Wissenswertes und setzt bei dem Verfasser eine gründliche Kenntnis aller Geheimnisse der Tonkunst voraus. Dem Murschhauser hat es unbedingt mehr Ehre und vielleicht auch mehr Gewinn eingebracht, als die viel umfangreichere „Academia bipartita", zu welcher es als allgemeine Vorarbeit angesehen werden kann.

Bevor wir dieses sein größtes und letztes Werk näher besprechen, glauben wir unsern Lesern, so en passant, eine tragisch-komische Episode aus dem Leben unseres Meisters mitteilen zu sollen.

Bei der Aufführung der St. Benno-Litanei am Abend des Festes dieses Heiligen (16. Juni 1710) hatte Murschhauser einen seiner Musiker, Franz Grüll, aufgefordert den „Violon zu geigen". Da nun dieser sich nicht alsogleich „an dem Orth und stand der Geigen" einfand, so fuhr ihn der erzürnte Chorregent „mit einem uf die Orgel und Kürchen Ungezimmendten geschrey an, Und was noch mer ist zog ihn bei der Paruckhen hinzue, woraus dann ein ärgerlicher tumult ervolget und die beiden bald handtgemein geworden wären". Zudem trug sich das alles unter den Augen des Herrn Scholasticus[1]) zu, um dessen Gegenwart sich der Chorregent ostentativ nicht im geringsten zu bekümmern schien! Die Folge davon war, daß das Stiftskapitel am 24. Juni dem Chorregenten eine ernste Rüge zu teil werden ließ. „Mit ungenedigem müßfahlen" wurde ihm dar-

[1]) Derselbe hatte die Aufsicht über das Kirchenpersonal und die Chormusik. (Vgl. A. Mayer, l. c. S. 108.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gelegt, daß solches sich nicht gezieme für einen „Prefectu Musices oder Capellmaistern", dem es obliege, „die consonanz der Music cum Dissonantia in mori nit zuverderben, immaßen doch ein guettes worth, bezaigung einer guetwillig und freundtlichkeit, Billmerers dan mit verdrieslichem Humor, gesicht und geberdten anzurichten sei". Der Chorregent möge also auf seiner Hut sein und seinen Unmut im Zaume halten, „Wänn Er ihme anderst sein stöhl und dienst zu behaubten die Vertröstung machen will".[1])

Der so gewarnte Musicae Director befolgte den wohlgemeinten Rat nach bestem Wissen und Willen und er behielt „sein stöhl und dienst" noch volle 28 Jahre, bis zu seinem seligen Hinscheiden.

Aus dieser Zeit (1712) soll noch ein drittes Orgelbuch unseres Meisters datieren, nämlich das in verschiedenen Lexika zitierte „Opus organicum tripartitum", dessen I. Teil im Jahre 1712 zu München erschienen sein soll. (II. Teil, 1714, ebendaselbst.) Wir haben umsonst nach diesem Buche gesucht. Auch Herr Rob. Eitner kennt es nicht. Ebenso hielt H. v. Werra jahrelang vergeblich Nachfrage nach demselben.

Zwei Musikfeierlichkeiten, denen Murschhauser vorstand, sind hier noch zu verzeichnen: die eine fand statt bei der Rückkehr des Churfürsten Max Emanuel nach München am 15. April 1715, die andere bei der Receptio einer wertvollen Reliquie des heil. Johann von Nepomuk, welche die Herzogin Maria Anna Carolina von Neuburg der Liebfrauenkirche schenkte, zum Andenken an ihre Vermählung mit Herzog Ferdinand von Bayern. (1719.)[2])

IV.

Zum Osterfeste des Jahres 1721 erschien Murschhausers **„Academia Musico Poetica bipartita**[3]) oder Hohe Schul der Musikalischen Composition | in Zwey Theile eingetheilt. Per definitiones | Divisiones | Regulas universales | et particulares | Explicationes | Limitationes | et Objectionum Solutiones, etc. Mit emsiger Untersuchung aller zu dieser hohen Wissenschaft dienlichen Materien und Umständen, auch Vermeidung aller unnothwendigen Weitläufftigkeiten, Nach des Weltberühmten Herrn Johann Caspar Kerls | weiland gewesten Churbayrischen Hof-Capell-Meisters | und anderen approbierten Classicorum Tradition getreulich auch mit sonderbarem Fleiß beschrieben | und durchgehends mit Exemplis wohl erläutert, um dem vortrefflichen Herrn Matheson ein mehrers Licht zu geben, um denen a la modischen herum fladdernden Componisten den gebahnten ebenen Weg zum Parnasso zu weisen | in Druck hervor gegeben Durch Franciscum Xaverium Murschhauser, Tabernensem Alsatam, des Chur-Fürstl. Hochansehnlichen Unser Lieben Frauen Collegiat-Stiffts in München Musicae Directorem.

Erster Theil. Welcher handelt von den Intervallis, dann von denen Con- und Dissonantibus; nachgehends von denen Tonis, oder Modis musicis sowohl choralibus, als Figuratis, mit angehängten Transpositionibus.

Nürnberg. In Verlegung Wolfgang Moritz Endters Gedruckt bey Joh. Ernst Adelhuber 1721."

Dieser erste Teil zählt im ganzen 197 Seiten in Folio, und ist dem „Hochlöblichen Capitel des Chur-Fürstlichen Hochansehnlichen Collegiat-Stifft bey Unser Lieben Frauen in München" gewidmet, bei dem der Verfasser „schon allbereit vor 30 Jahren[1]) ... für einen Directorem Musicae aufgestellt" worden ist.

Die Dedikation und das ziemlich lange Vorwort nehmen volle zehn Seiten ein. Nach einem kurzen Vorbericht be-

[1]) Kgl. Kreisarchiv, l. c.; Verweis an H. Chorregenten Murshauser wegen ybler behandlung des H. Musicanten Grüll auf dem chor unter offentlichem Gottesdienst. [2]) Vgl. Ant. Mayer, l. c. S. 67.

[3]) Exemplare: Königl. Bibl. Berlin. — Musikbibl. des Joachimthalschen Gymnasium Berlin. — Hof- und Staatsbibl. München. Königl. öffentl. Bibl. Dresden. — Universs.-Bibl. Basel. — Bibl. des Studien-Seminars in Freising. — Stadtbibl. Leipzig. Bibl. der Gesellsch. der Musikfreunde in Wien. — Bibl. des Stiftes Einsiedeln. — Königl. Bibl. in Brüssel. (Rob. Eitner.)

[1]) Murschhauser war jetzt 58 Jahre alt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ginnen die Traktate, welche folgenden Inhaltes sind:

I. Von der Musik insgemein und insonderheit von denen Intervallis musicis. (7 Kapitel.)

II. Von den Consonantibus. (6 Kap.)

III. Von den Dissonantibus. (16 Kap.)

IV. Von den Tonis Choralibus und Figuratis. (18 Kapitel.)[1])

Seite 187—192. Ein sehr ausführlicher Index alphabeticus.

Seite 192—197. Ein Verzeichnis der Druckfehler, welche meistens in den zahlreichen Musikexempeln vorkommen.

In der Dedikation und im Vorwort, welche sich gegenseitig komplettieren, gibt der Verfasser die verschiedenen Gründe an, welche ihn bewogen haben, dieses groß angelegte Werk zu verfassen und zu veröffentlichen.

„Erstlich der Eyffer vor die Göttliche Ehr, welche durch ein gar ausgelassenes, und eben darum auch gemeiniglich irregulirtes Gesang oder Instrumental-Music, wodurch die Anwesende von der Andacht abgehalten, und viel mehr zum Fürwitz und ausschweiffigkeiten, oder wohl gar zu andern Eitelkeiten verleitet werden | nicht geringen Schaden leidet: hingegen durch einen gravitätischen, zur Andacht bewegenden und regulirten Kirchen-Stylum (wozu die Music und dero Gesetz hauptsächlich angestellt und verordnet) eingepflanzet und befördert wird.“[2])

„Die edle Musica ist nemblich (wie ein berühmter Redner und Theologus ihr das Lob spricht) eine Portion vom Himmel, mit welcher uns Gott in diesem Zährenthal die himmlische Freuden gleichsam vorhinein in etwas zuverkosten gibt.“[3]) „Sie ist aber auch diejenige vortreffliche Kunst, durch welche nit allein das Menschliche Gemüth gleichsam bezwungen, einfolglich die Andacht in dem Dienst Gottes mehr und mehr erwecket wird: sondern auch die göttliche Majestät mit desto größerem Lob und herrlicherer Solemnität angebetet und gepriesen wird.[4])

[1]) Ein eingehendes Studium der 14 ersten Kapitel dieses IV. Traktates dürfte für einen modernen Kirchenkomponisten von hohem Interesse sein.

[2]) Vorrede. [3]) Vorrede. [4]) Dedikation.

Der Verfasser aber hat nun diese vortreffliche Kunst der Musik bei einem Meister erlernt, dessen Ruhm die ganze Welt erfüllte, bei dem vielbewunderten Joh. Caspar Kerl, „von welchem er die Unterweisung in dieser hohen Wissenschaft etlich Jahr lang als sein liebster, zwar unwürdiger Scholar, bis auf sein seel. Hinscheiden empfangen, derowegen er auch alles, was er in dieser Kunst kan und besitzet, nebst Gott ihme dankbarlich zuschreibet und beymesset .... Dieses ihm von Gott durch seinen werthisten Lehrmeister verliehene gute Talentum will er aber nicht mit sich vergraben, sondern dasselbe, gleich wie er es gratis empfangen, auch um die Liebe Gottes willen seinem Nebenmenschen getreulich communicieren und mittheilen. Nam omne bonum communicativum sui.“

Dazu hat er sich bewogen gefühlt „durch das Drängen und wiederholte Bitten vieler Musikfreunde und Componisten . . .“, aber auch durch den Gedanken, daß „seines Wissens bis dato noch kein Schul-Buch von dieser Materi in Druck hervorkommen, woraus ein Tyro[1]) genugsames Liecht hätte erholen können, sondern fast in allen Editionibus entweder da und dort etwas nothwendiges ermangelt, oder nicht genügsam erläutert worden.“[2])

Sein Buch soll aber sein: „ein Opus universale in welchem die gantze Compositions-Kunst in compendio gelehret und explicieret wird“[3]) und durch welches „die Tyrones und Liebhaber der Musicae Poeticae von dem Irrweg auf die rechte Straßen geleitet und zu der guten compositorum rühmlichen Nachfolg befähigt werden.“[4])

Dadurch wäre sein weiterer Zweck erfüllt, nämlich „die Ehr der regulierten Meister und Classicorum zu retten, welche die von aller Regularität Absehen tragende Neulinge zu verfinstern auf alle Weiß sich bemühen.“[5])

[1]) Schüler, Anfänger.

[2]) Vorrede.

[3]) Dedikation.

[4]) Vorrede. Diejenigen Anfänger, welche noch nicht fähig, dieses größere Werk zu studieren, weiset er auf seine „Fundamentalische kurze und bequeme Handtleitung.“ (Kurzer Vorbericht.)

[5]) Vorrede.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Denn „es werden so wenig regulirte Compositores gefunden, welche ihre Lucubrationes Musicas nach denen Regeln der Composition ausarbeiten!" Hingegen gibt es viele, „welche von selbsten nach Gefallen die Regulas erdichten, oder wohl gar diese geheimnußvolle Kunst ohne Gesetzt und ohne Lehr-Meister von sich selbst erfinden und erlernen wollen. . . . Ihre freywillige Unwissenheit (an der sie in dem Spital ignorantiae crassae et affectatae krank liegen)[1]) suchen sie dann mit ein und anderm wurmstichigen Argument zu unterstützen, vorgebende: Also sey dermalen die Mode! oder auch: durch die Regularität werde nur die Lieblichkeit verhindert!"

Ihnen antwortet der Verfasser:

1. „Diese neue Mode ist unbekannt in der päpstlichen Capelle, im Vaticano zu Rom, und auch an etwelchen königlichen Höfen, welche ihre Music nach dem Päbstlichen Stylo reguliren lassen."

2. „Seyend die Regulae Compositionis wegen der Lieblichkeit und guten Harmonie erfunden worden. Regulae propter auditum!, zweifelsohne damit das Gehör durch verbottene Gäng nit offendiret, mithin die gute Harmonia eingepflanzet und erhalten werde."[2])

Sehr auffallend ist die feierliche Erklärung, welche der Meister in der Vorrede gibt:

„Ich protestire vor ein und allemahl, daß ich keinen in der Composition erfahrenen regulirten Meister zu tocciren oder zu corrigiren gesinnet sey."

Wie läßt sich aber dieser Satz vereinbaren mit jener unheilvollen Stelle auf dem Titelblatt „Um dem vortrefflichen Herrn Matheson ein mehrers Licht zu geben", welche bald unserm Murschhauser so große Unannehmlichkeiten verursachen sollte? Der Verfasser steht da in Widerspruch mit sich selbst. Einerseits will er niemand „tocciren", andrerseits provociert er unnützerweise einen sehr gefährlichen Gegner! Wir fühlen uns deshalb sehr geneigt, der Vermutung jener Autoren beizupflichten, welche annehmen, daß jener Satz im Titelblatt nicht von Murschhauser selbst herrühre, sondern durch den Verleger eingeschoben worden sei.[1])

Wie dem auch sei, der fatale Satz war nun einmal gedruckt, und zwar an einer Stelle des Buches, durch welche seine Bedeutung mindestens verzehnfacht wurde,[2]) und der kitzliche Mathesον blieb die Antwort nicht schuldig. Er ließ zwar „ein Jahr und ein Tag" vergehen, und dann fiel er in seiner groben, klotzigen Schreibweise über den unglücklichen Murschhauser her.

Seiner Erwiderung gab er den vielversprechenden Titel: „Die melopoetische Licht-Schere Zum Dienst der jämmerlichen Schmader-Katze, auf der sogenannten hohen Compositions-Schule zu U. L. Fr. in München, ganz wohl meynend, nicht als eine Satyrische Streit-Schrifft, doch gleichwohl mit gehöriger Lebhafftigkeit, und hauptsächlich, als ein nützlicher und ergoetzlicher Unterricht, für alle und jede Musikbeflissene, in etlichen kurzen Anmerkungen abgefaßt."

Die erste „Schneutzung" in 13 Abschnitten erschien an Ostern 1722, die zweite (16 Abschnitte) im Juni 1722, und die dritte (24 Abschnitte) im folgenden Juli.[3])

Wir haben uns die wenig beneidenswerte Mühe gegeben, dieselben durchzulesen, und wir geben mit ruhigem Gewissen diesem Produkt der Mathesonschen Muse das doppelte Prädikat: „Gemein und unredlich"; gemein durch die pöbelhafte, brutale Sprache, unredlich durch die wenig ehrliche Art der Kritik.

[1]) Der Meister ereifert sich besonders gegen solche Komponisten, welche bloß die Hauptstimmen ausarbeiten, „mit einem Färble anstreichen", sich um die Mittelstimmen aber gar nicht bekümmern. Das kommt ihm vor, „als wenn einer, der Sauberkeit sonst wenig geflissener, nur die äußersten Haare überkämpelt, damit er von auße gezopffet erscheine: indessen aber unter selbigen der Unrath und Anderes überhand nehmen lasset." [2]) Vorrede.

[1]) Forkel, Allgem. Litter. der Musik, Leipzig 1792, S. 426, verzeichnet diese Ansicht mit der Bemerkung: „Wenigstens wollte der Verfasser der Sache eine solche Wendung geben."

[2]) Matheson selbst erklärt, daß es ihn mehr erbittert habe seinen Namen im Titel selbst zu finden „welchen tausend Leute lesen", als wenn Murschhauser hundert Dinge im Buche selbst gegen ihn vorgebracht hätte. (Critica musica, S. 76.)

[3]) In der Critica musica, Hamburg 1722, Bd. I. S. 1—83.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Seine „Schneutzungen" beginnt der gelehrte Herr mit der Einladung: „Ampeln, Krüsel, Traan-Lampen, Knöter- und Schmader-Katzen, Talg- und Nacht-Lichter, kommt her, und laßt euch in compagnie putzen." (S. 5.) Den Murschhauser betitelt er „ein stercus in laterna, ein Carfunkel im Ofen-Loch, einen Gregorianischen Ton-Krämer" (S. 6), einen „im dunkeln Thale wandernden Compositions-Fuchs", einen „jämmerlichen seichtgelehrten Cantor" (S. 76). Er will ihm „das Großmaul mit solchen Broken füllen, als dessen hündisches Gebell verdienet, damit sie zusammen einst lernen couchemachen" (S. 54). Der Inhalt des Murschhauserschen Buches wird bezeichnet als „stinkende, morastische Schwärmer und verführische Irrwische" (S. 9), als „altfränkisches unnutzes Geschmier" (S. 76) u. s. w., u. s. w. Zum Schlusse läßt er seinem Unmute vollen Lauf: „Das Gregorianische Geplerre geht keine Evangelische Organisten, geschweige Komponisten, die den Päbstlichen Plunder lange verbannt haben, im geringsten was an. . . . Man findet bey den Alten Autoribus, daß die Musica, in dem verfinsterten Pabstthum, eben wie das Wort Gottes, verhümpelt worden sey.[1]) Praetorius sagt: Daß sie zu Hr. Lutheri zeiten wieder in guten Flor und Aufnehmen gekommen.[2]) Solche papistische Hümpeley in der Music will der Bayerische Lichtschmelzer wieder aufs neue einführen!" (S. 81.)

Urkomisch klingen nach diesen persönlichen Beschimpfungen die Worte: „Mi Xaveri, cura ut valeas . . — Habe ich künftighin einen Freund an ihm, so hat er auch an mir desgleichen und zwar ohne gleichen." (S. 83.)

So pöbelhaft gemein Mattheson in seiner Sprache ist, so unedel ist er aber auch in seiner Kritik.

Das Buch Murschhausers wimmelt förmlich von Druckfehlern: wir haben deren nicht weniger als 176 im Texte selbst gezählt; ungemein zahlreicher sind aber die Druckfehler, welche in den hunderten von Notenbeispielen vorkommen. Der Verfasser macht gleich im „kurzen Vorbericht" den Leser auf diesen Übelstand aufmerksam, und bittet ihn, er möge das Buch erst lesen, nachdem er das Verzeichnis der Errata am Schlusse sich angesehen.

Ungeachtet dessen benutzet Mattheson vielfach diese, durch die Schuld des Druckers und Verlegers entstellten Sätze, um dem Verfasser Unwissenheit und Oberflächlichkeit in der Kompositionskunst vorzuwerfen. Auch dem gelehrten Fétis ist dieses unredliche Treiben des sonst so sachlichen (?) Kritikers aufgefallen. Er schreibt in seiner „Biographie universelle des musiciens, Art. Murschhauser": „Matheson avec sa rudesse ordinaire, se servit surtout dans sa réponse de nombreuses fautes d'impressions qui se trouvaient dans le livre de Murschhauser, pour l'abimer, quoiqu'il sut très-bien, qu'elles ne devaient pas être imputées à l'auteur."

Dem Verfasser des „Octi-Tonium" und des „Prototypon" Unwissenheit und Oberflächlichkeit in der Musikwissenschaft vorwerfen, das ist eine Verdächtigung, die mit der Realität im krassesten Widerspruche steht. Denn gerade das Verständnis und die Gründlichkeit in der Kompositionskunst kann unserm Murschhauser nicht abgesprochen werden, wenn er auch an Genialität hinter einem Froberger, einem Kerl, einem Händel, einem Bach weit zurücksteht. Ganz trefflich charakterisiert ihn A. G. Ritter, wenn er, S. 158 seiner „Geschichte des Orgelspiels" (Bd. I.), von ihm schreibt: „Seine uns hinterbliebenen Werke für die Orgel, wenn sie ihm auch nur einen mittleren Rang unter den damaligen Orgel-Komponisten anweisen, dokumentieren ihn jedenfalls als einen gründlich geschulten Musiker, nicht groß und hervorragend in seinen Anschauungen, aber klar, dabei geübt und sicher in der technischen Arbeit."

Das Endergebnis dieses mißlichen Streites war, wie nicht anders zu erwarten, ein bedauernswertes. Murschhauser konnte sich nicht mehr entschließen, den bereits angekündigten 2. Teil seines Werkes zu veröffentlichen, und auch später,

[1]) Er dachte wahrscheinlich dabei an Palestrina und Orlando Lassus u. s. w., u. s. w.

[2]) Ganz anders lautet z. B. das Urteil Bäumkers, Geschichte der Tonkunst in Deutschland, Freiburg 1881, S. 166, und Chrysanders, Jahrbücher für musik. Wissenschaft. Bd. II, S. 21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

so viel wir wissen, trat er mit keiner Arbeit mehr an die Öffentlichkeit.

Unter der Wucht der Mathesonschen Grobheiten und Unredlichkeiten scheint ihn jede Schaffensfreude verlassen zu haben. Von nun an wirkte er nur noch im stillen, als Chorregent und als Lehrer, treu seinen zahlreichen Pflichten nachkommend. Übrigens wurde es bald öde und leer um den bejahrten Meister herum. Seine alten Bekannten und Freunde verschwanden einer nach dem andern. Am 1. Juli 1728 starb sein langjähriger Kollege, der Stiftsorganist Weisenbröck; diesem folgten am 9. März 1732 der Hofkapellmeister Antonio Bernabei und am 6. Juli 1737 der Hoforganist Pietro Torri.

Endlich am 6. Januar 1738 schlug die feierliche Todesstunde auch für unsern 75 Jahre alten Chorregenten.

„Den 6. Januar 1738 stirbt Franz Xaver Murschhauser [1]), Kapellmeister bei U. L. Fr. und wird auf unserm Gottesacker nahe bei der Kirche begraben", so heißt es im Totenbuch der Dompfarrei.

Seine Gattin folgte ihm vier Jahre nachher ins Grab (16. April 1741) und wurde ebenfalls „nahe bei der Kirche" bestattet.

Wir schließen diese Arbeit mit den, auch für so manchen Autoren unserer Zeit, beherzigenswerten Worten [1]) des „würdigen" und gelehrten Joseph Riepel († 1782): „Murschhauser war zu seiner Zeit ein trefflicher Meister; allein wie bald brachen nicht Stolz und Ehrgeiz wider seine wohlmeynende Bemühung in einen wilden Grimm aus, und wie unvermuthet kann einer nicht, eben wie er, auf ein verhaßtes Wespennest hinstraucheln!"

Nota. Orgelkompositionen von Fr. X. A. Murschhauser sind zu finden, soviel uns bekannt, in folgenden Werken:

Franz Commer: „Compositionen für die Orgel aus dem 16., 17., 18. Jahrh. (Leipzig.) Heft IV." (13 erste Nummern aus dem I. Teil des Prototypon.)

Kaspar Ett: „Cadenzen, Versetten, Präludien u. s. w. Pustet 1861." (Nr. 51 und 52.)

Ad. Geßner: „Auswahl kirchlicher Orgelkompositionen älterer und neuerer Meister. Beyer. Langensalza." (Nr. 67.)

Gotth. Wilh. Körner: „Der Orgelvirtuos". (Präambulum in C.)

Friedr. Riegel: „Praxis Organoedi in Ecclesia". Brixen 1869. (Nr. 14.)

Ed. Pauer: „Alte Klaviermusik in chronol. Folge neu herausgegeben. II. Folge. Heft 2. Leipzig 1867." (Aria pastoralis variata aus dem Octi-Tonium.)

Schumacher: „Hundert neue Orgelstücke. Stuttgart 1864." (Nr. 8 und 47.)

Séring: „Ausgewählte Orgel-Kompositionen. Band II." (Nr. 24.)

Ernst von Werra: „Erstes Orgelbuch. Verlag des allgem. Cäcilienvereins." (Nr. 30, 37, 38.)

Martin Vogeleis (Behlenheim-Elsaß).

[1]) Murschhausers unmittelbare Nachfolger als Stiftschorregenten an U. L. Frau waren: Andrä Eckhard († 3. Mai 1742), Joh. Christoph Hubschberger († 26. Juni 1753), der Priester Adam Obermiller († 1769).

[1]) Gerber, Lexikon der Tonkunst Art. Murschhauser.

Über Kirchenmusik vor hundert Jahren.

Im Jahre 1801 erschien zu Leipzig im Schwickert'schen Verlag der II. Band der „Allgemeinen Geschichte der Musik" von Joh. Nikolaus Forkel, Dr. der Philosophie und Musikdirektor in Göttingen. Schon öfter hatte der Redakteur des kirchenmusikalischen Jahrbuchs Gelegenheit, auf dieses für jene Zeit monumentale Werk, das leider mit dem 15. Jahrhundert abschließt, hinzuweisen; in vielen Punkten kann es heute noch als Quelle dienen und ist mit Sorgfalt ausgearbeitet und mit Geschick geschrieben.[1])

Die Einleitung zu diesem II. Bande spricht über Kirchenmusik und einige damit verwandte Gegenstände in 74 Paragraphen (5 Abschnitte, S. 1—79). Der

[1]) Forkel ist am 22. Februar 1749 bei Coburg geboren und starb 17. März 1818 in Göttingen. In Deutschland hat er sich auf dem bibliographischen und historischen Gebiet der Musikforschung als Pionier bewährt und zeigt einen offenen Blick und ein klares Urteil.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1. Abschnitt handelt „von dem allgemeinen Gebrauch der Musik und von ihrem Verhältnis zur menschlichen Natur überhaupt, insbesondere aber zu religiösen Gefühlen", der 2. „von dem Beitrag der Musik zur Verschönerung und Erhöhung der christlichen Gottesverehrung", der 3. „von den Ursachen des jetzigen Verfalls des gesamten kirchlichen Musikwesens", der 4. „von der Notwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik", der 5. endlich „von den Mitteln, wodurch der verfallenen Kirchenmusik wieder aufgeholfen werden kann".

Obgleich der Verfasser ausschließlich von dem Musikwesen in den protestantischen Kirchen spricht, so treffen seine Ausführungen (Klagen, Verbesserungsvorschläge, wirksame Mittel, die Kirchenmusik zu heben) in so vielen Punkten mit ähnlichen Zuständen in den katholischen Kirchen vor hundert Jahren, im verflossenen und neuen Jahrhundert zusammen, daß ein Wiederabdruck der bedeutsamsten Punkte und Paragraphen brauchbares und gutes Material für Artikel, Vorträge und Ratschläge über diesen Gegenstand bieten kann.

Von § 21 an spricht er von den „Ursachen der Gleichgültigkeit in neueren Zeiten (1800!) gegen den musikalischen Gottesdienst" wie folgt:

§ 21.

„Die Veranlassungen zu dieser Gleichgültigkeit, diesem lauen und kalten Wesen, womit die Kirchenmusik in unsern Zeiten behandelt wird, sind mancherlei. Sie sind aber sämtlich von der Art, daß sie nicht der Kunst selbst, sondern bloß den Schwachheiten der Menschen beizumessen sind. So groß und mancherlei indessen ihre Zahl sein mag, so scheinen sie doch alle in den folgenden gegründet zu sein, nämlich

1) in dem allzuhäufigen Gebrauch der Musik überhaupt,

2) in dem Mangel hinlänglicher Kenntnisse von der Musik und den dazu gehörigen Dingen;

3) in dem daher entstehenden Mißbrauch der Musik; und endlich

4) in dem geringen Aufwand, welchen man selbst bei den reichsten Kirchen für die Musik bestimmt.

Jeder dieser vier Punkte verdient eine nähere Erläuterung.

§ 22.

Die menschliche Seele hat eine so große Begierde nach Veränderung, Neuheit und Mannigfaltigkeit der Gegenstände, womit sie sich beschäftigt, daß selbst die höchste Schönheit ihren Wert für sie verliert, sobald sie den Reiz der Neuheit oder den der Seltenheit verloren hat. Wenn dieser Hang unter der Herrschaft der Vernunft steht, welche den wahren Wert der Dinge stets zu schätzen weiß, sie mögen alt oder neu sein, so ist er wohlthätig für die Menschheit, und es läßt sich behaupten, daß er es hauptsächlich ist, der die Menschen in allen Zeitaltern veranlaßt hat, Wissenschaften und Künste immer mehr und mehr auszubilden. Da aber alle menschlichen Dinge ein gewisses Ziel zu haben scheinen, über welches hinaus keine Verbesserung mehr stattfindet, so kann dieser Hang nach Veränderung und Neuheit, sobald er sich der notwendigen Leitung der Vernunft entzieht, ebenso nachteilig werden, als er bis auf einen gewissen Punkt, bis zur Erreichung eines gewissen Ziels vorteilhaft war. Die Geschichte der schönen Künste und Wissenschaften liefert uns die auffallendsten Beweise hiervon. Zu allen Zeiten und bei allen Völkern, von welchen Wissenschaften und Künste ausgebildet worden sind, ist es vorzüglich dieser Hang gewesen, welcher sie wiederum in Verfall gebracht und ihnen dadurch die Geringschätzung ihrer Zeitverwandten zugezogen hat.

Solange also eine Kunst noch neu, selten und immer größerer Vervollkommnung fähig ist, erregt sie allgemeines Wohlgefallen und wird von jedermann geachtet und geschätzt. Indem man sich aber bestrebt, ihren Umfang nach Möglichkeit zu erweitern, und ihr dadurch den höchsten Grad der Ausbildung und Vollkommenheit zu verschaffen, wird man entweder mit ihr allzu bekannt, und die vorherige Allgewalt vermindert sich nach und nach, oder man verfällt auf Abwege, sucht neue Reize, wo keine mehr zu finden sind, und verdirbt auf diese Weise wieder, was vorher gut gemacht war. In beiden Fällen ist Geringschätzung der Kunst, wenigstens bei allen solchen Menschen, welche sich vom Strome mit fortreißen lassen, und sich nicht Kenntnis und Übung genug erworben haben, um Wahres und Falsches gehörig unterscheiden zu können, die unvermeidliche Folge. Außer der Poesie ist vielleicht von jeher die Musik am meisten in diesem Falle gewesen. Die Lebhaftigkeit des Vergnügens, welches sie so reichlich gewährte, hat ihre Freunde in dem Genuß desselben unbehutsam gemacht. Sie überließen sich demselben so unmäßig, selbst bei so mancherlei Veranlassungen, die der hohen Würde dieser edlen Kunst so entgegen waren, daß sie auf ihre höchsten Schönheiten, auf ihre besten Vorzüge völlig Verzicht thun mußte, wenn sie sich ihren so ungestümen und gierigen Freunden gefällig machen wollte. So wird durch Unmäßigkeit das Wohlthätige der schönsten Gabe Gottes vernichtet, so wird sie, die zur Veredlung und Beglückung der ganzen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Menschheit beitragen könnte, entweiht, entehrt, und zuletzt selbst von denen gering geschätzt und verlassen, die sich an ihr übersättigt, sie gemißbraucht und geringschätzig gemacht haben.

Dies alles gilt indessen nur von dem kenntnislosen Liebhaber, der keine Sache nach ihrem wahren Werte zu schätzen und zu gebrauchen weiß. Der Weise, das heißt hier: der wahre Kenner und der wahre Künstler übersättigt sich nie an der Kunst; für ihn bleibt stets schön, was wirklich schön ist, wenn auch die Lebhaftigkeit des Vergnügens daran, durch die nähere Bekanntschaft damit, bisweilen um etwas vermindert werden sollte; für ihn, der ihren ganzen Umfang, ihren ganzen Reichtum kennt, fehlt es nie an Veränderung, an Neuheit und Abwechselung, weil er sie stets seinem jedesmaligen Gemütszustande anzupassen und aufs innigste mit den Empfindungen seines Herzens zu verweben weiß. Das Wenige, was hingegen der ungeübtere Liebhaber von der Musik kennt, gehört bloß unter die äußeren Schönheiten derselben, deren Reize bald stumpf werden, und Überdruß erwecken, wenn ihnen nicht innere Schönheiten zur Seite stehen und zur Unterstützung dienen. Diese letztere Klasse der Musikliebhaber ist zu allen Zeiten die zahlreichste gewesen und ist es noch. Sie ist es auch eigentlich, die von jeher hauptsächlich der wahren Vervollkommnung der Kunst entgegengestanden hat, und weil ihre Kenntnisse viel zu seicht sind, als daß sie sich bis zur Höhe des Stils einer würdigen Komposition erheben könnte, so ist sie auch insbesondere diejenige Klasse, welche dem Aufnehmen der Kirchenmusik am meisten geschadet, und sie nach und nach so weit heruntergebracht hat, als sie es nun ist. Ihre Sättigung an den bloß äußeren Schönheiten hat ihre Neigung dazu überhaupt erkaltet, sodaß insbesondere eine gute Kirchenmusik, die ihren verwöhnten und ausgearteten Geschmack durch abenteuerliche Neuheit am wenigsten befriedigen kann und darf, ihr entweder gleichgültig, oder gar widerlich und unangenehm sein muß.

§ 23.

II. Die zweite Veranlassung zum Verfall der wahren edlen Musik überhaupt, sowie insbesondere der heiligen Musik, liegt in dem großen Mangel an denjenigen Kenntnissen, welche notwendig erforderlich sind, wenn wir etwas seinem wahren Werte nach schätzen, gebrauchen und befördern sollen. Wer kann eine Sache schätzen, die er entweder gar nicht oder nur sehr mangelhaft kennt, und wer kann Lust haben, etwas zu befördern, was er nicht schätzt?

Diese mangelhafte Kenntnis in musikalischen Dingen ist in unseren Tagen um so mehr eine Erscheinung, über welche man sich verwundern muß, je mehr man nach und nach dahin gekommen ist, die Musik nach dem Beispiel der gebildetsten Völker des Altertums für ein nötiges Stück der Erziehung zu halten, sodaß nun vom Mittelstande an bis zu den höheren Klassen hinauf der musikalische Unterricht fast allgemein geworden ist. Woher kommt es, daß dieser so allgemein gewordene musikalische Unterricht so wenig Nutzen stiftet, so wenig Einfluß auf richtige Begriffe von musikalischen Dingen, und auf die Bildung moralischer Gefühle beweiset? Die Antwort hierauf ist leicht, und jedermann kann sie sich selbst geben, der nur einigermaßen beobachtet hat, wie dieser allgemeine musikalische Unterricht beschaffen ist, wie und was darin gelehrt wird. Die Unwissenheit der Lehrer selbst ist es, die den Schüler meistens mit solchen Dingen um Zeit, Mühe und Geld bringt, die kaum Musik genannt zu werden verdienen und ihn auf keine Weise zum Genuß und Urteil wahrer Werke der Kunst führen können. Ein Tanz, ein Volksliedchen, eine Ariette aus einer komischen Operette, und wenn es recht hoch kommt, eine Sonate im Stil und Charakter jener erheblichen Kunstwerke, ist fast alles, was unsere meisten Lehrer der Musik vermögen, folglich auch fast alles, was sie ihre Schüler lehren können. Kunstwerke solcher Art, wenn sie ja diesen ehrenvollen Namen verdienen, können zwar bisweilen eine fröhliche Laune erwecken, können zur geselligen Unterhaltung dienen, sind aber auf keine Weise geschickt, zur Bildung eines edlen Geschmacks und eines gründlichen musikalischen Urteils beizutragen, folglich auch ebensowenig geschickt, zum musikalischen Unterricht gebraucht zu werden.

Die Folgen dieses Unterrichts sind unverkennbar. Wir gewöhnen uns von Jugend auf an Werke, die zu leer und zu arm an Inhalt sind, als daß unsere musikalischen Fähigkeiten an ihnen hinlänglich geübt und wir nach und nach in den Stand gesetzt werden könnten, Werke von größerm Umfang und reicherm Inhalt mit derjenigen Leichtigkeit zu übersehen, die notwendig erforderlich ist, wenn sie uns unterhalten sollen. Wir gewöhnen uns von Jugend auf an Werke des niedrigsten, unedelsten Stils, und verlieren dadurch das Vermögen, höhere und edlere Ausdrücke der Kunst zu empfinden. Kurz, wir werden zuletzt dahin gebracht, alle unsere Ansprüche, die wir an Musik machen, bloß auf eine Anreizung zum Tanze oder zum Lachen einzuschränken. Tanzen und Lachen hat auch seinen Wert; es gibt aber Gemütsstimmungen von ebenfalls fröhlicher Art, die noch nicht in Lachen und Tanzen ausbrechen, und doch unendlich mehr wert sind, weil sie als Empfindungen eines schon sehr veredelten Herzens, die höheren Gefühle für Sittlichkeit und selbst religiöse Andacht nicht hindern oder gar vernichten. Die wahre Fröh-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lichkeit ist eine ernsthafte Sache.[1]) Diese wahre Fröhlichkeit ist es eigentlich, welche den Menschen fähig macht, unvermeidliche Leiden dieser Welt mit Standhaftigkeit zu ertragen; sie ist es daher auch, welche vorzüglich verdient, durch Kunstwerke aller Art dargestellt, unterhalten und befördert zu werden.

Wenn man nun bedenkt, wie wichtig erste Eindrücke bei jeder Art von Bildung sind, wie die bloße Ungewohnheit, etwas Gutes zu sehen oder zu hören, schon allein die Ursache sein kann, daß viele Menschen am Albernen und Abgeschmackten, wenn es für sie nur neu ist, Vergnügen finden, so ist es einleuchtend, daß man beim musikalischen Unterricht ebenso darauf sehen sollte, die Fähigkeiten der Schüler an musterhaften Werken zu üben, wie man es beim Unterricht in andern Kenntnissen zu thun für nötig erachtet. Unwissenheit, falsche Begriffe in allen Arten menschlicher Kenntnisse, schlechter Geschmack in Kunstsachen und die verkehrten Urteile darüber, haben alle eine gemeinschaftliche Quelle, nämlich den schlechten Unterricht in der frühen Jugend. Bei unsern Schulanstalten, welche unter obrigkeitlicher Aufsicht stehen, ist längst darauf gedrungen worden, und wird es noch immer mehr, alles aus dem Unterrichte zu verbannen, was dem Zweck der höchsten Ausbildung hinderlich sein kann. Der Lehrer muß erst Proben seiner Fähigkeit zum Unterricht ablegen, ehe man ihm das Lehramt anvertraut. Ihm wird aufs genaueste vorgeschrieben, welcher Art und welcher Mittel er sich bedienen soll, um seine untergebenen Schüler sicher dahin zu bringen, wohin sie gebracht werden sollen, um ihnen auf die kürzeste Weise sowohl mannigfaltige als richtige Begriffe vom gesamten Kreise menschlicher Kenntnisse zu verschaffen. Nur die Musik allein hat sich so weiser Anordnungen nicht zu erfreuen; nur sie allein ist der Unwissenheit eines jeden preisgegeben, und muß sich nach Willkür eines jeden mißbrauchen, verunedlen und verunehren lassen. Unsere Vorfahren waren (man muß es gestehen) auch hierin, sowie in vielen andern Dingen, vorsichtiger. Wir haben manche Schulanstalten in Deutschland, wo neben den Vorschriften zum Unterricht in anderen Kenntnissen auch besondere Vorschriften für den musikalischen Unterricht gegeben wurden. Sowie man es nicht jedem Lehrer überließ, nach Willkür seine Schulbücher zu wählen, so schrieb man auch auf eine ähnliche Art diejenigen musikalischen Anweisungen vor, welche beim musikalischen Unterricht zu Grunde gelegt werden sollten. In unsern Zeiten wäre eine solche Vorsicht noch weit nötiger, als sie es vor einigen Jahrhunderten war, weil sich der Umfang der Kunst seit jener Zeit unendlich erweitert hat, folglich auch der Unterricht weit zweckmäßiger eingerichtet werden muß, wenn er etwas nützen, und zu etwas führen soll. An alles dies aber ist bei uns nicht zu denken. Höheren Orts weiß man nichts davon, und niedern Orts ist man noch neben diesem Mangel an Kenntnis der Sache der Meinung, der Fleiß in andern Wissenschaften werde durch den Fleiß in der Musik gestört. Warum hat denn aber der Fleiß in der Musik in vorigen Zeiten den Fleiß in andern Wissenschaften nicht gestört? Kommen wohl aus unsern jetzigen Schulen so viele gute und geübte Lateiner und Griechen, als aus den Schulen voriger Zeiten, wo man verhältnismäßig auch noch den gehörigen Fleiß auf die Erlernung der Musik wandte? Man könnte hierüber noch mancherlei sagen, wenn das bisher Gesagte nicht wenigstens für solche Leser, die die Sache mit einem etwas hellen Auge und mit der erforderlichen Unbefangenheit betrachten können, schon hinreichend wäre. Soviel aber ergibt sich aus allem, daß es hauptsächlich der Mangel an Kenntnis in musikalischen Dingen ist, der alles musikalische Unheil anrichtet, der so viele Männer schon veranlaßt hat und noch veranlaßt, eine immer größere Einschränkung der Musik in Kirchen und Schulen wünschenswürdig zu finden, und die es endlich noch dahin bringen wird, die Kirche ihres kräftigsten Erbauungsmittels entweder ganz zu berauben, oder es wenigstens so weit herunterzubringen, daß es kein aufgeklärter Christ ferner für ein Erbauungsmittel halten kann. So gewiß es also ist, daß die Kunst nie andere Feinde haben kann, als solche, die sie nicht verstehen,[1]) so gewiß ist es auch, daß noch nie ein Mann auf ihre Einschränkung oder gar auf ihre Abschaffung aus der Kirche angetragen hat, der sie und ihren Wert kannte... Dies haben von jeher nur Männer von einseitigen Kenntnissen gethan, welche glaubten, alle Welt müsse und könne nur auf ihre Art glücklich werden, die eben ihrer Einseitigkeit wegen nicht begreifen konnten, daß der Schöpfer seinen Geschöpfen unmöglich in andern Absichten so viele und mannigfaltige Anlagen und Fähigkeiten anerschaffen haben könne, als sie durch die Übung und Ausbildung derselben auf die mannigfaltigste Weise zum Genuß und Glück des Lebens zu führen.

§ 24.

III. Aus dem Mangel gehöriger Kenntnisse in musikalischen Dingen entspringen als notwendige Folgen die mannigfaltigsten Mißbräuche in der Anwendung der Kunst, sowie auch alle die Vorurteile und unrichtigen Begriffe, welche sich über ihren Wert, Nutzen und Einfluß verbreitet haben.

[1]) Verum gaudium, res severa. Sen.

[1]) Ars non habet osorem, nisi ignorantem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine Sache mißbrauchen, heißt sie schlecht gebrauchen, sodaß sie sodann den Nutzen nicht stiften kann, welchen sie ihrer Natur und Bestimmung nach hätte stiften können, sondern vielmehr statt des Nutzens Schaden anrichtet. So ist z. B. die Orgel in der Kirche bestimmt, durch die Stärke ihres Tones die Gemeinde im Ton zu erhalten, und zugleich die mannigfaltigen unreinen Töne, die bei so vielen ungeübten Stimmen sich unvermeidlich in den Gesang mischen, soviel als möglich zu decken. Wie kann diese Absicht erreicht werden, wenn der Organist statt der dazu erforderlichen einfach und mit dem Gesang zugleich fortschreitenden Accorde, allerlei Veränderungen anbringen will, um sich dadurch vor dem Unwissenden das Ansehen eines geschickten Orgelspielers zu geben? Das Vorspiel vor dem Choral soll den Ton angeben und zum Inhalte desselben vorbereiten. Wie kann diese Absicht erreicht werden, wenn der Organist nicht im stande ist, aus freiem Geiste sein Vorspiel dem Charakter des jedesmaligen Chorals angemessen einzurichten, wenn er vielmehr, wie es in mancher großen Stadtkirche zu unsern Zeiten geschieht, sich mit einem auswendig gelernten Stückchen, vielleicht aus der neuesten komischen Operette, oder gar mit Menuetten und Polonaisen aus der Not helfen muß? Wie kann unter solchen Umständen der Gebrauch der Orgel etwas zur Erbauung oder auch nur zur guten Ordnung des Choralgesangs beitragen?[1])

Ebenso unzweckmäßig wird mit der eigentlichen Kirchenmusik verfahren. Die Unerfahrenheit der meisten Kirchenkomponisten, Musikdirektoren oder Kantoren im wahren, erbaulichen Kirchenstil ist oft so groß, daß sie kaum den Ausdruck jener Fröhlichkeit, die etwa in einem Tanzsaale herrscht, von derjenigen Gemütsstimmung, welche wir eine christliche Freudigkeit nennen, zu unterscheiden wissen, daß sie folglich auch nicht im stande sind, die Wahl ihrer Kirchenstücke der Würde ihrer Bestimmung gemäß einzurichten. Anstatt daß die Gemeinde durch ein zweckmäßig eingerichtetes Kirchenchor in einen heiligen Schauder versetzt werden sollte, wird sie nun durch einen verfehlten Stil, der niedrig und kraftlos ist, auf Nebengedanken gebracht, die sie von der Andacht abziehen, anstatt sie dazu zu entflammen. Wenn zu dieser schlechten Wahl des Stücks in Rücksicht auf Stil und Charakter nun noch der Vortrag kommt, womit sie in unsern meisten Kirchen von den dazu bestimmten Personen ausgeführt werden, wenn die Sänger sich vorher auf den Gassen haben heiser schreien und die Instrumentisten auf lustigen Gelagen müde spielen müssen, so läßt sich vollends nicht erwarten, daß durch eine so gewählte und so ausgeführte Kirchenmusik die christliche Erbauung auf irgend eine Weise befördert werden könne. Aber woher kommt dies alles? Aus dem Mangel an Kenntnis der Sache und aus der daraus entstehenden Vernachlässigung der Mittel, wodurch sie besser, zweckmäßiger und nützlicher gemacht werden könnte. Wer bestellt wohl einen Mann zum Prediger, bloß deswegen, weil er reden oder schwatzen kann? Untersucht man nicht erst, was und wie er redet? Warum thut man bei Besetzung musikalischer Stellen beinahe gerade das Gegenteil? Weil der Mangel an Kenntnis der Sache die Meinung hervorbringt, es sei schon genug, ein musikalisches Amt zu verwalten, wenn jemand nur etwas dudeln könne. Man halte dies für keine Übertreibung. Die irrigen Begriffe von musikalischen Dingen sind, besonders unter Personen, die bei Besetzung musikalischer Ämter etwas zu sagen haben, so häufig anzutreffen, daß man Beispiele davon in großer Menge anführen könnte. Es ist noch nicht lange her, daß in einer ansehnlichen deutschen Stadt dem Bürgermeister die Notwendigkeit einer Orgelreparation in der Stadtkirche vorgestellt wurde. Er schüttelte den Kopf und sagte: er vermeine, es sei schon genug, wenn die Orgel nur brumme. Man findet vielleicht wenig Städte in Deutschland, wo nicht irgend einmal eine ähnliche Entscheidung in ähnlichen Angelegenheiten gegeben worden ist. Wenn nun schon bei einer solchen Gelegenheit so irrig geurteilt wird, deren bessere Übersicht eben noch keine große musikalische Kenntnis erfordert, wie müssen die Urteile nicht erst dann ausfallen, wenn es auf innere Eigenschaften einer Musik, auf dem der Kirche angemessenen Stil, Ausdruck und Vortrag ankommt, die ohne eine gewisse Bekanntschaft im inneren Kreis der Kunst, wenigstens ohne ein feines, durch Übung gebildetes Gefühl kaum begriffen werden können?

Mangel an Kenntnis der Sache ist es also, wodurch die Kirchenmusik schlecht und unwirksam gemacht wird. Er veranlaßt die schlechte Besetzung musikalischer Ämter mit Personen, die ihnen nicht vorstehen können, die zu wenig gründliche Kenntnisse in der Kunst besitzen, als daß sie einen nützlichen und zweckmäßigen Ge-

[1]) Mattheson sagt in seinem „Vollkommenen Kapellmeister" (S. 478), der Nutzen der Orgel sei größer, als daß er in etlichen wenigen Abschnitten nach Würden beschrieben werden könne. Er nennt deswegen nur kürzlich folgende sieben Punkte ihres Nutzens, der sich äußert:

1. in Anlockung der Zuhörer;
2. in dem darauffolgenden Lobe Gottes;
3. in der Andacht und Bewegung der Gemüter;
4. in Erleichterung der Singenden;
5. in Regierung des Gesanges;
6. in der schönen Abwechselung und angenehmen Veränderung;
7. in der Einteilung der zum Gottesdienste gewidmeten Zeit.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

brauch davon zu machen wüßten. Er veranlaßt, daß man solche einmal angestellte Personen ohne Aufsicht und Vorschrift nach ihren eigenen mangelhaften Begriffen, die schönste aller Künste nach Willkür mißbrauchen, entehren, und sie ihrer schönsten Kraft, ihres Vermögens, religiöse Gefühle zu erwecken und zu unterhalten, berauben läßt. Er veranlaßt, daß die aufgeklärten Mitglieder der christlichen Gemeinde eine so verunedelte Musik, die die Andacht auf keine Weise befördern kann, sondern sie vielmehr stören muß, lieber nicht hören wollen, und beraubt dadurch die Kirche des besten Mittels, den Gottesdienst feierlich und prächtig zu machen. Die Christen können nun nicht mit David (I. B. d. Chron. Kap. 17, 27) sagen: Es stehet herrlich und prächtig vor Gott, und gehet gewaltig und fröhlich zu an seinem Orte.[1]) Er veranlaßt endlich alle Vorurteile, und alle die irrigen Begriffe von dem Werte, Nutzen und der Wirkung der Musik überhaupt, sowie insbesondere der Kirchenmusik, nach welchen man sie bloß für eine Belustigung der Ohren, und für einen Zeitvertreib hält, der in den meisten Fällen mehr schade als nütze, folglich auch unmöglich auf die Bildung und Besserung sittlicher und religiöser Gefühle, und dadurch auf die allgemeine Glückseligkeit der Menschen einigen Einfluß haben könne. — Endlich erzeugt der Mangel an Kenntnis in musikalischen Dingen, der Mißbrauch und die daraus entstehende Geringschätzung

§ 25.

IV. Die Sparsamkeit, womit in den meisten Städten Deutschlands alles, was zur Musik überhaupt, insbesondere aber zur Kirchenmusik gehört, behandelt wird.

Der Spruch des Evangelisten: Ein Arbeiter ist seines Lohnes wert (Luk. 10, 7), ist jedermann bekannt, und alle Welt weiß ihn für sich anzuführen, wenn etwas umsonst verlangt wird. Nur der Musiker, besonders aber der Kirchenmusiker soll ihn nicht für sich anführen, soll sein Auskommen mit andern Arbeiten erwerben, und für seine Musik statt der hinreichenden Belohnung meistens mit dem Vergnügen daran fürlieb nehmen. Aber wer hungrig und durstig ist, sagt Luther, fragt nach keiner Musik. Das Vergnügen und die Entzückung, welche eine schöne Musik ihren Freunden verschafft, kann zwar den Hunger und Durst der Seele, aber nicht des Leibes stillen. Wer pflanzt einen Weinberg und ißt nicht von seiner Frucht? Oder, welcher weidet eine Herde, und ißt nicht von der Milch der Herde?[2])

[1]) David hatte nämlich eine Singschule angelegt, wie wir aus dem I. B. der Chron. Kap. 16, 16 sehen können, und freute sich über den guten Erfolg derselben so sehr, daß er in obige Worte ausbrach. [2]) I. Kor. 9, 7.

Zu den Zeiten des alten Testaments war es hierin ganz anders beschaffen. In dem vierten Buch Mosis (Kap. 18, 26) heißt es ausdrücklich: Und der Herr redete mit Mose, und sprach: Sage den Leviten und sprich zu ihnen: Wenn ihr den Zehenten nehmet von den Kindern Israels, den ich euch von ihnen gegeben habe zu eurem Erbgut; so sollt ihr davon ein Hebopfer dem Herrn thun, je den Zehenten von dem Zehenten. Und im 30. und 31. Vers des nämlichen Kapitels wird hinzugesetzt: Es soll den Leviten gerechnet werden, wie ein Einkommen der Scheunen, und wie ein Einkommen der Kelter. Sie mögen es essen in allen Städten, sie und ihre Kinder, denn es ist der Lohn für ihr Amt in der Hütte des Stifts. Nach Mosis Zeiten, vorzüglich unter David, Salomon ꝛc. sind die Leviten, das heißt: die Sänger und Spieler nicht weniger reichlich versorgt worden, wie eine Menge von Zeugnissen aus der Bibel beweist. Selbst in den unruhigen Zeiten Serubabels und Nehemias wurden sie nicht vergessen, sondern man reichte ihnen täglich ihren Unterhalt, wie im Buch Nehemia (Kap. 12, 44) ausdrücklich zu lesen ist: Zu der Zeit wurden verordnet Männer über die Schatzkasten, da die Heben, Erstlinge und Zehenten innen waren, daß sie sammeln sollten von den Äckern und um die Städte, auszuteilen nach dem Gesetz für die Priester und Leviten, daß sie stunden. Und im 47. Vers des nämlichen Kapitels heißt es: Aber ganz Israel gab den Sängern und Thorhütern zu den Zeiten Serubabels und Nehemias einen jeglichen Tag sein Teil: und sie gaben Geheiligtes für die Leviten ꝛc. Dies geschah nicht bloß bei dem Volke Gottes; auch heidnische Könige thaten ein Gleiches, wie wir im Buch Esra (Kap. 7, 24) ein Beispiel vom König Arthasasta finden, wo der Befehl dieses Königs in folgenden Worten ausgedrückt ist: Und euch sei kund, daß ihr nicht Macht habt, Zins, Zoll und jährliche Renten zu legen auf irgend einen Priester, Leviten, Sänger, Thorhüter, Nethimin und Diener im Hause dieses Gottes. Ähnliche Befreiungen von Auflagen und bürgerlichen Lasten sind auch den christlichen Leviten erteilt worden und bestehen größtenteils noch in unsern Zeiten; allein mit dem Zehenten sind Veränderungen vorgegangen, die der Absicht der ersten Stifter nicht gemäß sind, indem er ursprünglich für Priester und Leviten, nicht aber für Priester allein bestimmt war.

In den neuern Zeiten hat indessen die katholische Kirche für ihre Sänger und Spieler am meisten gesorgt. Man findet selten eine Stadtkirche in katholischen Ländern ohne besondere Stiftungen, die hauptsächlich zur Besoldung der Kirchenmusiker bestimmt sind. Fast jede etwas beträchtliche Kirche unterhält einen besondern Kirchenkapellmeister, nebst einem hin-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:12 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

länglichen Chor von Sängern und Spielern. In den größern Städten ist sogar dafür gesorgt, daß bei großen Festen, wobei eine vorzüglich stark besetzte feierliche Musik aufgeführt werden soll, wenn der bestimmte Chor nicht stark genug ist, noch fremde Sänger und Spieler dazu genommen und von der Kirche besonders für ihre Dienste bezahlt werden. Wien, München, Augsburg, besonders aber die meisten Städte Italiens haben solche Kirchen. In der Hofkirche zu München bestand der Musikchor schon im Anfang des 16. Jahrhunderts aus 92 Personen, nämlich 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben zum Diskant, 6 Kastraten und 30 Instrumentisten, die alle so bezahlt wurden, daß sie nicht durch Hunger und Kummer die Lust verlieren mußten, dem Herrn feierlich und prächtig in seinem Tempel zu dienen, und es gut zu machen auf Saitenspiel. Alle diese Kirchen schränkten sich auch nicht bloß auf die reichliche Versorgung ihrer Sänger und Spieler ein; sie bestritten auch noch die Kosten für die Musikalien, welche beim Gottesdienste aufgeführt wurden, sowie sie sich auch eigene Instrumente von aller Art hielten, um dadurch die heilige Musik von der weltlichen abzusondern und vor aller Entweihung zu sichern. Ebenso hatten schon die Griechen und Römer ihre geweihten Sänger und Spieler, die keine andere als heilige Musik machen durften; und was die Instrumente betrifft, so sieht man aus dem bei den Römern üblich gewesenen Fest der Pfeifenweihe, von welchem Ovid (Fast. IV. 693.) und Varro (Lib. V. de L. L.) Nachricht geben, daß sie auch mit andern Instrumenten, die bei ihren Gottesverehrungen gebraucht wurden, auf ähnliche Art gehandelt haben werden. Nie ist aber diese Absonderung der geistlichen und weltlichen Musik weiter getrieben worden als in den Zeiten Davids und Salomons, in welchen die Tempel-Sänger und Spieler außer den eigenen zum heiligen Dienst bestimmten Instrumenten, auch sogar eine eigene Kleidung haben mußten, wie wir teils aus verschiedenen Büchern des alten Testaments, teils auch, und zwar am ausführlichsten aus Sal. van Tils Dicht-, Sing- und Spielkunst der alten Hebräer sehen können.

Wenn wir alle diese Sorgfalt, welche man zu allen Zeiten auf die beste und zweckmäßigste Einrichtung der Kirchenmusik wendete, mit der Nachlässigkeit vergleichen, mit welcher man in jetzigen Zeiten, besonders unter den Protestanten dabei zu Werke geht, so ist es gewiß nicht zu verwundern, daß unsere Kirchenmusik soviel von ihrer Kraft und Wirkung verloren hat. Wer einen Zweck erreichen will, muß sich der Mittel bedienen, die zur Erreichung desselben führen können. Wer eine prächtige, feierliche und erbauliche Kirchenmusik haben will, muß Personen dazu wählen, die eine solche Musik zu machen wissen, und muß sie in den Stand setzen, den dazu erforderlichen Aufwand zu bestreiten. Wer weder das eine noch das andere thun will, muß mit einer schlecht komponierten und schlecht ausgeführten Musik fürlieb nehmen, ohne die Schuld der Sache beimessen zu können, die vielmehr seine eigene ist. Der Choral samt der dazu gespielten Orgel macht allein den Gottesdienst noch nicht prächtig und feierlich. Er ist zwar am wohlfeilsten, weil man nicht viel gelernt zu haben braucht, um ihn mitsingen zu können, also auch derjenige, der ihn mitsingt, keine Bezahlung dafür verlangen kann; er erfüllt aber den Zweck des Gottesdienstes nur zum Teil, und am unvollkommensten. Die Figuralmusik, die künstliche Musik ist es, die dem Herrn ein neues Lied singt, die es gut auf Saitenspiel macht, die frohlockt und jauchzet, die die Herzen der Zuhörer zu Dank, Lob und Andacht entflammt, die es endlich bewirkt, daß es herrlich, prächtig und fröhlich zugeht im Hause des Herrn. Aber sie ist teuerer als der Choral. Wer es prächtig auf Saitenspielen machen soll, muß sich täglich darauf üben, kann also nicht auf andere Art sein Brot erwerben. Wer eine erbauliche, feierliche Kirchenmusik komponieren soll, muß freien Geistes sein, nicht mit Nahrungssorgen gequält, oder mit Arbeiten überhäuft sein, die den dazu erforderlichen freien Geist unterdrücken. Wer endlich in der Kirche mit reiner und heller Stimme, lieblich, künstlich und andächtig singen soll, darf sich nicht vorher auf den Gassen heiser schreien, sondern muß vielmehr Zeit und Ruhe haben, sein neues Lied gehörig studieren und sich seiner Bestimmung würdig machen zu können. Also auch der Sänger kann sich auf keine andere Art sein Brot erwerben, wenn er es gut machen soll, sondern muß vom Lohne seiner Arbeit für die Kirche leben. Alles dieses macht Kosten, die desto größer sind, je herrlicher man es haben will, kann folglich bei der Sparsamkeit, die man jetzt bei allem, was Kirchen und Schulen betrifft, immer mehr und mehr einzuführen sucht, unmöglich erhalten werden. Wohlfeile und schlechte Musik will man nicht, weil auch der Unerfahrenste fühlt, daß sie der Kirche nichts nützt; gute will oder kann man nicht bezahlen; was bleibt also übrig, als sie überhaupt abzuschaffen? Das ist denn auch der Punkt, wohin es alle diejenigen zu bringen suchen, die mit dieser herrlichen Gabe Gottes so unbekannt geblieben sind, daß sie nie die mindeste Wirkung ihrer Zauberkraft, die sie sonst auf jedes gefühlvolle Menschenherz äußert, haben empfinden können, die in ihren Ohren, nach dem Ausdruck eines neuern launigen Schriftstellers, einen Kreuzweg haben, worauf sich das, was sie hören, so zerteilt, daß ein Teil davon auf einen sandigen Boden, näm-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lich ins Gehirn, ein Teil auf einen Felsen, nämlich aufs Herz, und ein dritter Teil auf die Landstraße, d. h. auf die Zunge fällt.

Damit aber der Leser sehe, daß alles, was im Vorhergehenden gesagt worden ist, nicht im mindesten übertrieben sei, wird es nötig sein, über diese wichtige Sache etwas mehr ins Einzelne zu gehen. Jedoch muß vorher noch erinnert werden, daß alles, was darüber gesagt werden wird, nur die protestantische Kirche angehe, weil die katholische ungleich mehr Sorgfalt für die musikalische Verschönerung ihres Gottesdienstes von jeher bewiesen hat und noch beweiset."

Das schmeichelhafte Urteil Forkels über die ungleich größere Sorgfalt für die musikalische Verschönerung des katholischen Gottesdienstes zeugt von der Objektivität des Verfassers, berührt aber nur ein äußerliches Moment rein sinnlicher Natur. Zu seiner Zeit existierten in den katholischen deutschen Ländern (Bayern, Österreich, Rheinlande, Schweiz, Schlesien, Dresden u. s. w.) an den Fürstenhöfen die Hofkapellen mit ihren Sängern und Instrumentalisten, an den Kathedral-, Kollegiat- und Klosterkirchen ähnliche Einrichtungen, welche im Geschmacke der Zeit das Musizieren in der Kirche für Kirchenmusik hielten, dagegen die liturgische Seite immer mehr vernachlässigten. Als aber durch die Säkularisation am Anfang des 19. Jahrhunderts Hunderte von Klosterkirchen in der Stadt und auf dem Lande aufgehoben wurden, versiegten diese Quellen und der Zustand der Musik in den katholischen Kirchen wurde mit jedem Jahre trauriger; man war noch an Unterhaltung in der Kirche gewöhnt, Musikanten schufen für Land-, Markt- und kleinere Stadtkirchen Messen, Vespern, Hymnen, Gradualien, Offertorien allerleichtesten und allerseichtesten Stiles, um dem „lieben Volke" wenigstens den Geruch der Fleischtöpfe Ägyptens zu verschaffen; die edle Musik, der liturgische Gesang, die reine Vokalmusik ohne Begleitung siechten dahin und erstarben vollständig. Die katholischen Länder traf nach dreihundert Jahren das gleiche Geschick, welches im 16. Jahrhundert durch Aufhebung der Klöster und Einziehung der kirchlichen Stiftungen die herrlichen Schöpfungen des Mittelalters in den protestantisch gewordenen Teilen Deutschlands vernichtet hat. Daß im 16. Jahrhundert der gefällte Baum noch grünte, bezeugt uns wohl die Bibliographie, welche in Kompositionen lateinischer und deutscher Texte für den protestantischen Gottesdienst (H. Schütz und sämtliche protestantische Komponisten des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts) von der außerordentlichen Fruchtbarkeit und Thätigkeit Zeugnis ablegt. Auch Forkel schildert von § 26 an diese Einrichtungen früherer Zeit in trefflicher Weise, wie folgt:

§ 26.

„Unsere Kantorate, mit welchen in der protestantischen Kirche die Besorgung der Kirchenmusik verbunden ist, sind nach der in den meisten Städten bestehenden Einrichtung nicht sowohl musikalische als Schulämter. In den frühern Jahrhunderten der christlichen Kirche, da die Musik noch nicht so ausgebildet und noch kein so weitläufiges Studium war, als sie es in unsern Zeiten geworden ist, sondern sich vielmehr meistens auf den Choralgesang und die zum Teil noch üblichen Responsorien, Kollekten ꝛc. einschränkte, konnte es wohl angehen, das Kantor- und Schulamt miteinander zu verbinden, weil die Kenntnisse, welche zur Verwaltung beider Stellen erfordert wurden, noch nicht von so großem Umfang waren, daß sie nicht in einem einzigen Mann hätten vereinigt sein können. Allein diese Verbindung war ursprünglich von anderer Art, als sie es nun ist. Was jetzt als Hauptsache angesehen wird, war damals nur Nebensache: denn die Musik, oder vielmehr das, was zum Kirchengesang gehört, die Kenntnis der üblichen Melodien, welche sowohl in der Kirche als bei Begräbnissen und Prozessionen aller Art gebraucht wurden, war es eigentlich, was den Schulmann ernährte, anstatt daß jetzt umgekehrt der Kantor an den meisten Orten sich hauptsächlich vom Schulamte ernähren muß. Die Schulgeschichte lehrt uns sogar, daß der Kirchengesang nicht bloß den eigentlichen Kantor (Sänger), sondern auch die andern Lehrer, die sich mit dem Schulunterricht abgaben, größtenteils ernähren mußte, weil das Schulwesen von den damaligen Obrigkeiten noch nicht als eine so wichtige Staatsangelegenheit betrachtet wurde, um sie durch feste und hinreichende Besoldungen zu befördern und zu unterstützen. Ein sehr geringes Schulgeld, und das, was sich in der Kirche mit dem Gesang erwerben ließ, nebst den milden Gaben, die ihnen die Eltern der Schüler freiwillig zufließen ließen, war also alles, was die Lehrer zu genießen hatten. Man könnte in dieser Rücksicht die Musik also als die eigentliche Mutter aller unserer Schulen betrachten,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

da sie nicht nur die Notwendigkeit des Schulunterrichts, obgleich fürs erste nur in Beziehung auf den unentbehrlichen Kirchengesang, zuerst fühlen ließ, sondern auch noch außerdem die einzige ergiebige Quelle des Einkommens für Lehrer und Schüler war.

Daß der Kirchengesang die erste Veranlassung zur Errichtung der Schulen gewesen ist, leidet beinahe keinen Zweifel. Da die Kirchengesänge aber sämtlich lateinisch gesungen werden mußten, so kam anfänglich wenigstens soviel Unterricht in der lateinischen Sprache hinzu, daß die Sänger dadurch ihre Gesänge verstehen lernen konnten. Daher sind auch alle älteren Schulstiftungen für solche Knaben bestimmt, die der Musik kundig waren und zur Kirchenmusik gebraucht werden konnten. Der ausgebreitetere Unterricht in mehrerlei Kenntnissen und Sprachen kam später hinzu, und erhielt seine bessere Einrichtung überhaupt an den meisten Orten erst nach dem 30jährigen Kriege, durch dessen große Zerstörungen die Menschheit gleichsam zu der angestrengtesten Thätigkeit aufs neue erweckt wurde.

In der Folge der Zeit, bei allmählicher Erweiterung des menschlichen Wissens, sah man freilich nach und nach die Unzulänglichkeit dieser Einrichtung ein, man begriff, daß sich niemand bei so ungewissem, oft unsicherm Einkommen selbst nach damaligen geringen Erfordernissen zu einem tüchtigen Schulmanne bilden konnte, und machte Verfügungen, die fürs erste wenigstens etwas sicherer zu einem gewissen Ziel führen konnten, als es vorher möglich war. Die Magistrate fingen nun an, die Lehrer der Stadtschulen, worunter auch der Kantor oder Sänger begriffen war, auf gewisse Jahre, gegen eine gewisse, den damaligen Zeitumständen zwar angemessene, aber sehr geringe Besoldung zu dingen, nach deren Verlauf ein solcher Lehrer entweder wieder gehen konnte, wohin er wollte, oder seinen Kontrakt auf eine neue Anzahl von Jahren erneuern mußte. Erst sehr spät kam man so weit, einzusehen, daß auch diese Einrichtung noch nicht die zweckmäßigste sei, weil der dadurch veranlaßte häufige Wechsel der Lehrmethoden für die Schüler unmöglich zuträglich sein konnte. So kam man endlich dahin, wo wir jetzt sind, nämlich zur Errichtung solcher Schulämter, die für die ganze Lebenszeit desjenigen dauern, der einmal dazu bestimmt ist, und zu gewissen damit verbundenen Besoldungen, nebst Emolumenten.

§ 27.

Wie klein aber diese Besoldungen überhaupt sind, ist aller Welt bekannt. Man hat wahrscheinlich bei ihrer Bestimmung noch immer auf freiwillige milde Gaben gerechnet, die man noch außer dem Schulgelde von den Eltern der Schüler erwartete, und an welche man Jahrhunderte lang schon gewöhnt war. Die sogenannten Umgänge der Schullehrer, Prediger, Küster und Schulmeister, die in vielen Gegenden Deutschlands sowohl in Städten als Dörfern noch bestehen, und nur an wenig Orten abgeschafft sind, schreiben sich alle noch von dieser alten Sitte her, sind aber nirgends mehr so ergiebig, als sie es in vorigen Zeiten bei allgemeinerm Eifer für Kirchen- und Schulwesen waren. Was jetzt unsere Dorfschulmeister sind, waren ehemals ungefähr die Kantoren an den Stadtschulen. Sie hatten mit ihnen einerlei Quellen ihrer Einkünfte, und ungefähr einerlei Verrichtungen, nämlich die Besorgung des Kirchengesanges und den Unterricht der Jugend sowohl im Singen als im Christentum. Die Fortschritte der meisten Städtebewohner in den Kenntnissen aller Art, die durch ihre Lebensweise nach und nach beinahe von selbst entstehen müssen, anstatt daß der Dorfbewohner ebenfalls seiner Lebensweise wegen fast stets auf einerlei Stelle bleiben muß, haben aber endlich auch in dem Amte des Kantors Veränderungen hervorgebracht, die mit den neuen Bedürfnissen im Verhältnis standen. Der Choralgesang wollte allein nicht mehr hinreichen; es wurden Motetten in die Kirche eingeführt, deren Ausführung schon ungleich bessere Sänger erforderte, als man sie hatte. Der Kantor mußte also selbst schon ein besserer Musiker sein, als es vorher nötig war, und mußte nun auch die Kunst verstehen, seine Schüler zu bessern Sängern zu bilden. Die Kenntnis der alten Sprachen wurde erweitert und der Kantor auch dadurch in die Notwendigkeit gesetzt, nicht nur bloß das Christentum, sondern auch etwas Grammatik ꝛc. zu lehren. So stiegen nach und nach die Verrichtungen eines Kantors immer höher, die Ansprüche an ihn in Rücksicht auf musikalische und Schulkenntnisse wurden immer größer, aber seine Besoldung blieb immer die nämliche. Als endlich durch die Reformation auch die Einkünfte aus Kirchen für Vigilien, Messen ꝛc. verloren gingen, wurden die Kantoren völlig auf ihre kleinen Besoldungen und auf ein ebenso geringes Schulgeld eingeschränkt, sodaß man jetzt noch Kantorate findet, mit welchen kaum eine gewisse jährliche Einnahme von 24 Rthlr. verbunden ist. So unglaublich dieses manchem scheinen mag, so ist es doch wahr, und es gibt in Deutschland wirklich nicht viele Kantorate, deren fixe Einkünfte die eben angegebene Summe um ein Beträchtliches übersteigen, und noch weniger, wobei sich ein Mann der besten Besorgung der Kirchenmusik mit freiem, ruhigem Geiste überlassen kann, ohne den größten Teil seines Unterhalts durch Schularbeiten, die nicht geschickt sind, jenen musikalischen Geist zu ermuntern, sondern ihn vielmehr zu Boden drücken, verdienen zu müssen. Die Zahl derjenigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Städte, welche hierin mehr gethan und ihre Kantoren so gesetzt haben, daß sie ihr eigentliches Amt verrichten, das heißt: sich der besten Besorgung der Kirchenmusiken ohne Nahrungssorgen überlassen können, ist sehr klein, so klein, daß man ihrer vielleicht im ganzen lutherischen Deutschland kaum ein halbes Dutzend finden wird.

§ 28.

So klein indessen die Besoldungen und übrigen Emolumente der meisten lutherischen Kantoren sind, so verlangt man doch von ihnen allen, daß sie an Sonn- und Festtagen ihre Kirchenmusiken aufführen sollen. Man bedenkt nicht, daß die vielen Schularbeiten, wodurch sie ihren Unterhalt erwerben müssen, ihnen nicht so viele Zeit übrig lassen können, als die Einrichtung einer Kirchenmusik, wenn sie die Erbauung nicht mehr stören als befördern soll, notwendig erfordert. Man bedenkt ebensowenig, daß der Aufwand für solche Musiken, wenn sie dem Zeitgeschmack gemäß, aber aus dem Musik-Inventario der ältern Vorgänger des Kantors genommen sein sollen, durch das ganze Jahr hindurch die mit den Kantoreien verbundenen Besoldungen an vielen Orten leicht übersteigen kann, und daß es sogar Orte gibt, wo sie kaum zur Bestreitung der Kopialien für die einzelnen Stimmen hinreichend sind. Soll der Kantor den kleinen Erwerb, welchen ihm seine sauren Schularbeiten geben, auf die Anschaffung der nötigen Musikalien verwenden, wovon soll er dann leben? In vorigen Jahrhunderten fühlte man die Ungerechtigkeit solcher Forderungen sehr gut; daher findet man wenige Kirchen in größern Städten, die nicht noch jetzt ehemals angekaufte Vorräte von Kirchenkompositionen, die zu ihrer Zeit für gut gehalten wurden, aufbewahren. Diese Vorräte sind aber in unsern Zeiten ebensowenig zu gebrauchen, als die ältern Predigt-Postillen. Die Zeiten haben sich geändert, und mit ihnen unsere Kenntnisse, unsere Begriffe und unser Geschmack. Die Kirchen hätten diesen Gebrauch, sich ihre eigenen Musikalien anzuschaffen, fortsetzen müssen[1]), sowie sie andere Gebräuche fortgesetzt, und noch manche Verbesserung der in ihren Kreis gehörigen Dinge angenommen haben. Wenn der Kantor nun gar Komponist sein soll, wie man an vielen Orten verlangt, und wie er es auch wirklich sein sollte, woher soll er bei seinen vielen Schularbeiten die Zeit zur Komposition nehmen? Ja, man möchte fragen: woher soll er bei seinem kärglichen Einkommen die Lust, das erforderliche Feuer, und im täglichen Schulstaube den Geschmack nehmen? Mit einem Worte: die ganze Einrichtung unserer Kantorate ist auf die ehemalige Beschaffenheit der Kirchenmusik berechnet, die meistens den Choralgesang nicht weit überstieg, also wohl als Nebensache verrichtet werden konnte. In unsern Zeiten ist es umgekehrt. Die Musik hat so beträchtliche Erweiterungen erhalten, daß sie ihren eigenen Mann fordert, und durchaus nicht mehr als Nebensache behandelt werden kann, wenn etwas Nützliches durch sie bewirkt werden soll.

[1]) In der Ordnung der Thomasschule zu Leipzig von 1723 heißt es S. 36 ausdrücklich: „Die Partes und Concentus Musicos, welche der Schulen und Kantorei zum besten erkauft, und noch ferner werden erkauft werden, soll der Kantor an dem dazu auf der Schule ihm angewiesenen Ort in guter Verwahrung halten ꝛc.“

Von den Singchören.

§ 29.

Außer dieser mangelhaften Einrichtung unserer Kantorate finden sich noch manche damit verbundene Dinge, die dem Aufnehmen der Kirchenmusik in unsern Zeiten nicht minder hinderlich sind, nicht an sich selbst, sondern wegen Vernachlässigung derselben und des Verfalls wegen, worein man sie hat geraten lassen. Ich will zuerst von den Singchören reden. In den meisten Städten finden sich nämlich solche Chöre bei den Schulen, die dem Kantor untergeben sind, und von ihm zur Aufführung der Kirchenmusiken gebraucht werden. Man hat ihrer jetzt weniger als in vorigen Zeiten, weil sie nach und nach selbst in vielen großen und reichen Städten aus Mangel an hinlänglicher Unterstützung wieder eingegangen sind. Die Absicht ihrer Errichtung war aber vortrefflich, und der Nutzen derselben mehrere Jahrhunderte hindurch sowohl für die Kirchenmusik, als für die wissenschaftliche Bildung und das Fortkommen junger Leute, die nicht reich genug waren, auf eigene Kosten sich den nötigen Schulunterricht zu verschaffen, unverkennbar. Durch Hilfe dieser Singchöre sind von der Reformation an Männer in großer Anzahl gebildet worden, die dem Staate und der Kirche auf mancherlei Weise Ehre gemacht haben, die sich ohne eine so wohlthätige Einrichtung wohl nie aus ihrer Armut zu Kenntnissen, Ehren und Würden emporgehoben haben würden. Selbst unser Luther mußte in seiner Jugend eine solche Anstalt zu Eisenach benutzen. „Verachte mir einer solche Gesellen (Chorschüler) nicht (sagt er irgendwo in seinen Schriften), ich bin auch ein solcher gewesen. Das sind die rechten, die in geflickten Mänteln und Schuhen gehen, und das liebe Brot vor den Thüren sammeln, das werden oft die besten, gelehrtesten und vornehmsten Leute. O, verzagt nicht, ihr guten Gesellen, die ihr jetzt in die Currende gehet, andern famuliert und mit im Chor seid; manchem unter euch ist ein Glück beschert, dahin ihr jetzt nicht gedenkt, allein seid fromm und fleißig.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

§ 30.

Da es wenig Städte gibt, deren Kirchen reich genug sind, um sich ihre Sänger auf eigene Kosten zu halten, so war die Errichtung solcher Singchöre in der Art und Weise, wie sie an den meisten Orten bestehen oder bestanden haben, das wohlfeilste Mittel, Kirchensänger zu erhalten. Einige Stiftungen ausgenommen, die sich noch an wenig Orten für sie finden,[1]) aber an mehreren befunden haben, haben sie vom Staate im ganzen nichts zu genießen. Sie unterhalten sich von der Wohlthätigkeit einzelner Bürger, die entweder an ihrem Singen auf der Straße ein Vergnügen finden, oder wohldenkend genug sind, zu begreifen, daß schon allein die Dienste, welche sie der Kirche durch ihren Gesang leisten, einige Vergeltung verdienen, wenn auch auf den Umstand, daß dadurch vielen jungen Leuten fortgeholfen werden kann, noch keine Rücksicht genommen würde, ein Gedanke, der doch auch eines edlen, menschenfreundlichen Herzens nicht unwürdig ist. In den früheren Zeiten waren die Arten, wie sich diese Chöre unterhielten, mannigfaltiger als in den jetzigen. Der Eifer für Kirchen- und Schulwesen, sowie überhaupt für Wohlthätigkeit und für Beförderung alles dessen, was man für gut und der Beförderung wert hielt, war so groß, daß wohlhabende Bürger ansehnlicher Städte nicht nur keine Bedenklichkeit hatten, solchen Chorschülern wöchentliche Freitische in ihren Häusern zu geben, sondern sich sogar beeiferten, es in dieser Art von Wohlthätigkeit einander zuvorzuthun. Selbst solche Privatpersonen, deren häusliche Einrichtung nicht verstattete, die Schüler selbst an ihren Tisch zu nehmen, entzogen sich darum der Ausübung einer so nützlichen Wohlthätigkeit nicht, sondern gaben den Schülern wöchentlich oder monatlich ein bestimmtes Tischgeld, um sich dafür anderwärts zu beköstigen. Die Kasse des sogenannten Chorgeldes, welches für das Singen vor den Häusern der Bürger bezahlt und vierteljährig unter die Schüler verteilt wurde, verminderte sich dadurch nicht: denn jeder Bürger, der einen Tisch gab, ließ auch singen, und bezahlte dafür besonders.

§ 31.

Diese Wohlthätigkeit von einer, und diese Art und Weise des Fortkommens auf der andern Seite ist nicht bloß für wissenschaftliche Bildung, sondern noch weit mehr für Erzeugung einer Menge menschenfreundlicher Tugenden von außerordentlichstem Nutzen. Der Bürger sieht einen solchen Schüler als seinen Hausgenossen an, nimmt fast väterlichen Anteil an allem, was ihm sein künftiges Leben hindurch Gutes oder Böses widerfährt, freuet sich innigslich, wenn er zu Amt, Brot und Ehren kommt, und darf in seinem Herzen den erhebenden Gedanken denken, er habe zum Glück dieses Menschen auch sein Teil beigetragen. Der Schüler auf der andern Seite wird mit verschiedenen Menschenklassen genauer bekannt, als er es unter andern Umständen werden könnte, lernt die gerade, schlichte, menschenfreundliche Denkungsart und Handlungsweise derselben kennen und schätzen, wird zu lebhaften Dankgefühlen für so uneigennützige Unterstützung erweckt, trägt solche Gefühle in sein späteres Leben über, und thut wieder an andern, was an ihm geschah. So erzeugen sich die schönsten Tugenden, die menschenfreundlichsten Gesinnungen auf beiden Seiten, und so bilden sich die besten Menschen. Derjenige Mensch, welcher von seiner frühern Jugend an nie Wohlthätigkeit und Unterstützung fremder Personen bedurft und genossen hat, wird nie selbst auf die rechte Art wohlthätig werden, wird selten von Herzen und mit Nutzen dienen, sondern seinen Überfluß bloß nach Laune und Leidenschaft an Unwürdige verschwenden, oder er wird in seiner Menschenkenntnis so mangelhaft bleiben, daß er im stande ist, einen rechtschaffenen, nützlichen Bürger bloß deswegen gering zu schätzen, weil er nicht Gelegenheit gehabt hat, seine Rechtschaffenheit, seinen geraden Sinn, seine Treuherzigkeit, sein allgemeines Wohlwollen für alle seine Nebengeschöpfe, und andere damit verbundene Tugenden in der Nähe kennen zu lernen.

Zu diesen angegebenen Vorteilen solcher Singchöre kam in den frühern Zeiten noch ein anderer, dessen sich wohlhabende Bürger häufig und sehr gerne bedienten. Man nahm nämlich solche arme Choristen ins Haus, gab ihnen freie Wohnung, freien Tisch ꝛc., wofür sie die Kinder des Hauses unter ihrer Aufsicht in die Schule und wieder nach Hause führen, sodann das in der Schule Gehörte mit ihnen repetieren, und sie überall zu guter Ordnung anhalten mußten. Eine solche Stelle wurde Hospitium genannt. Es läßt sich leicht begreifen, daß die Chorschüler sich hierdurch ungemein nützlich machen konnten, sowie auch Zeugnisse vorhanden sind, daß sie es wirklich gethan und solange diese Hospitia dauerten, die gute Zucht und Ordnung selbst in den Schulen sehr befördert haben.

§ 32.

Der große und mannigfaltige Nutzen dieser Singchöre kann also nicht in Zweifel gezogen

[1]) So war an der Schule zu Eisenach eine Stiftung, die jährlich 122 Gulden an Interessen abwarf, welche der Stiftung gemäß an solche Schulknaben verteilt werden sollten, die in der Musik erfahren und von guter Hoffnung waren. Ob dieses Geld noch in unsern Tagen dieser Absicht gemäß verwendet wird, ist mir unbekannt. Von verschiedenen andern Stiftungen ähnlicher Art weiß ich aber wohl, daß man Mittel gefunden hat, der Absicht des Stifters entgegen eine andere Anwendung zu bewirken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

werden. Ohne sie muß in den meisten Städten die Kirchenmusik völlig eingehen; wer kann sich eine Kirchenmusik ohne Sänger denken? Ohne sie würde mancher Jüngling von den vortrefflichsten Anlagen, nicht bloß zur Musik, sondern zu allen Wissenschaften, unausgebildet bleiben müssen, und dem Vaterlande nicht die nützlichen Dienste leisten können, die demselben schon so viele geleistet haben, deren erster Eintritt in ihre wissenschaftliche Laufbahn durchs Chor ging. Ohne sie würde das Studium der Vokalmusik in Verfall geraten müssen, weil sie die eigentlichen Pflanzschulen sind, worin seit undenklichen Jahren nicht nur alle Kantoren und andere Kirchensänger, sondern sogar großenteils auch die Kapellsänger an großen Höfen gezogen worden sind. Ohne sie würde sogar der Choralgesang der Kirche nach und nach immer schlechter werden müssen, weil sie es sind, welche sowohl auf der Straße als in der Kirche die Art und Weise, wie er gesungen werden muß, im Gedächtnis der Zuhörer erhalten. Wie kommt es nun, daß man eine so vortreffliche, eine auf so manche Art nützliche Anstalt in den neuern Zeiten so sehr hat verfallen lassen, und noch immer mehr verfallen läßt? Wie geht es zu, daß der Nutzen derselben selbst von Schullehrern so häufig verkannt wird, daß schon mehrere Male von einigen auf ihre gänzliche Abschaffung angetragen worden ist? Was kann man für Gründe haben, eine an sich so nützliche, so notwendige und in Rücksicht auf Kirchenmusik völlig unentbehrliche Anstalt lieber eingehen zu lassen, als von den dabei eingeschlichenen Mißbräuchen zu reinigen, und sie wieder in diejenige Verfassung zu setzen, worin sie so lange Jahre gewesen ist, und worin sie dem Staat und der Kirche so viele Dienste geleistet hat?

§ 33.

Niederreißen ist leichter als aufbauen. Ein kluger Mann wird um einiger Baufälligkeiten sein Haus nicht sogleich niederreißen, sondern es auszubessern suchen, soviel er kann. Verbessern soll man also, nicht zerstören. Unsere Vorfahren haben sich unstreitig erst lange Zeit den Kopf zerbrechen müssen, ehe sie ein so wohlfeiles Mittel fanden, ihre Kirchenmusiken zu bestellen, ehe sie auf eine Anstalt verfielen, die außer der Ersparung für Kirchen- und Stadt-Kassen noch so viele andere Vorteile für die studierende Jugend und für die Verbreitung musikalischer und anderer Kenntnisse in sich vereinigt. Weit weniger Kopfzerbrechens erfordert es, sie wieder zu zerstören. Ein einziger Mann, der sie aus einem unrichtigen Gesichtspunkt ansieht, vielleicht Mißbräuche, die leicht abgestellt werden könnten, nicht vom wahren Gebrauch unterscheidet, oder aus Mangel an Kenntnis der Sache überhaupt kein Freund von ihr ist, kann diese Zerstörung bewirken, kann zum neuen Herostrat an ihr werden. Und ist sie einmal zerstört, durch welche neue Anstalt soll sie ersetzt werden? Wo sind die Kassen, woraus man Kirchensänger besolden kann oder will? Woher sollen in der Folge Kantoren genommen werden, und wodurch will man junge Leute ohne Vermögen in den Stand setzen, ihre Begierde nach Kenntnissen zu befriedigen? Überall wird man unübersteigliche Schwierigkeiten finden, und nur zu bald gewahr werden, daß der gänzliche Verfall der Singchöre, der Verfall dieser in manchen Augen geringfügig scheinenden Anstalt, auch den Verfall mancher andern nützlichen und fürs Ganze unentbehrlichen Anstalten notwendig nach sich ziehen muß."

In § 34 und 36—39 erwärmt sich Forkel sogar noch für das Singen der Schüler auf der Straße; das ging damals nicht mehr und ist nach hundert Jahren um so weniger möglich. Was er jedoch in § 35 über das Chorsingen der Schüler zu sagen weiß, ist ausgezeichnet und sollte an unseren modernen Studienanstalten, in den geistlichen und weltlichen Knabenseminarien, in Städten, Märkten und auf dem Lande und überall, wo noch Lehrer und Priester wirken, welche für die Erziehung der Jugend zum Notwendigen, Nützlichen und Schönen Verständnis und Herz haben, auf das reiflichste erwogen und wieder ins Leben gerufen werden. Er schreibt nämlich:

„Daß das Chorsingen den Schülern viele Zeit raube, die sie zu ihrer wissenschaftlichen Bildung anwenden könnten, leidet im ganzen keinen Widerspruch; daß sie aber dadurch in ihren wissenschaftlichen Fortschritten notwendigerweise gehindert werden müssen, ist aller Erfahrung entgegen: denn wir würden sonst nicht eine so große Menge der gelehrtesten Männer im geistlichen und weltlichen Stande nennen können, deren wissenschaftliche Laufbahn durch Benutzung der Singchöre erleichtert worden ist. Alles, was dabei zugegeben werden kann, ist, daß sie langsamer und später zu einem gewissen Ziele gelangen können, als andere Schüler, deren Vermögensumstände ihnen erlauben, all ihre Zeit auf eigene Bildung zu verwenden. Außerdem ist es noch eine unentschiedene Frage, ob der längere oder der kürzere Weg zu der wahren, gründlichen, wissenschaftlichen Bildung der bessere sei. Wenigstens fehlt es nicht an Erfahrungen, die die Sache sehr zweifelhaft machen können. Man kennt ungleich mehrere große Gelehrte, die in ihrer Jugend genötigt waren, den größten Teil ihrer Zeit auf den Erwerb ihres Unterhalts zu verwenden, als solche, denen es vom Schick-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sal so leicht gemacht wurde, daß sie den Parnaß auf dem allergeradesten und bequemsten Wege ersteigen konnten. Der Verlust des einen Teiles der Zeit lehrt den übrigen desto besser schätzen und nützen, und der Kampf mit Schwierigkeiten einer Art stärkt die Kräfte zur Bekämpfung der Schwierigkeiten anderer Art.[1])

Es gibt aber noch andere Gesichtspunkte, woraus sich diese Sache betrachten läßt, und woraus sie billigerweise betrachtet werden muß. Die Bestimmung der jungen Leute, die eine Schule besuchen und zugleich in das Chor gehen, kann sehr mancherlei sein. Sie können, sollen und wollen nicht alle Gelehrte von Profession werden. Ob es nun gleich niemand schaden kann, in der Schule etwas mehr gelernt zu haben, als er in der Folge notwendig braucht, so ist doch auf der andern Seite auch nicht zu leugnen, daß es Stände gibt, die zwar nicht ganz ohne wissenschaftliche Bildung sein dürfen, aber doch noch manches von dem, was gewöhnlich in den Schulen gelehrt wird, entbehren können. Hat nun der Schüler nichts durch Nachlässigkeit versäumt, sondern ist bloß durch seine Vermögensumstände genötigt worden, einen Teil der vorhandenen Lehranstalten unbenutzt zu lassen, wie dieses vorzüglich bei den Chorschülern der Fall ist, die entweder durch Singen, oder, wenn der Ertrag desselben nicht hinreichen will, durch andere Nebenarbeiten ihren Unterhalt verdienen müssen, so läßt sich's nicht absehen, wie ihnen dies zu einem Vorwurf gereichen kann, und worin der Schaden eigentlich bestehe, der daraus für die Schulen überhaupt erwachsen soll. Soll denn derjenige, dessen Umstände nicht erlauben, alles zu lernen, was er vielleicht gerne lernen wollte, darum gar nichts lernen? Ist er nicht noch immer zu loben, wenn er nur soviel thut, als seine Lage ihm verstattet? So, und nicht anders wird hoffentlich jeder billig denkende, jeder menschenfreundliche Mann, der seine Forderungen an Menschen nicht übertreibt, sondern sie nach den Lagen bestimmt, worin sie sich befinden, gewiß diese Sache beurteilen müssen, sobald er auf den wahren Gesichtspunkt geführt ist.

Man hat aber vorzüglich seit einigen Jahren diesen Gesichtspunkt häufig verkannt. Man findet es bedenklich, die Chöre ganz eingehen zu lassen; aber man will den Schülern die zu den damit verbundenen Geschäften erforderliche Zeit nicht gönnen. Man weiß es, daß die Wohlthätigkeit der Bürger abgenommen hat, sodaß der Ertrag des Chorsingens allein zum Unterhalt der Choristen nicht mehr hinreichen will; aber man will nicht erlauben, daß die Chorschüler irgend eine Schulstunde versäumen, um durch ein Nebengeschäft, etwa durch Unterricht einiger Bürgerkinder, durch Abschreiben ꝛc. ihrem Mangel abhelfen zu können. Kurz, man weiß, daß keine Stiftungen, keine freien Tische, keine Hospitia für die Choristen vorhanden sind, daß sie selbst einen Teil ihrer Zeit auf die Übung der Kirchenmusiken verwenden und sie aufführen müssen, ohne dafür von irgend einer Kirche die mindeste Belohnung zu erhalten, und dennoch verlangt man, daß sie ebenso wie jeder andere Schüler, der kein Nebengeschäft hat, alle Schularbeiten verrichten, und alle Schulstunden besuchen sollen. Wovon sollen sie denn leben? Ist dies nicht der geradeste Weg zur gänzlichen Zerstörung der Chöre, und wenn diese einmal zerstört sind, auch der Kirchenmusik? Wie soll ein Chor bestehen, wenn man die Choristen nicht entweder so bezahlen kann, daß sie notdürftig leben können, oder ihnen nicht so viele Zeit gönnen will, ihren Unterhalt durch Nebengeschäfte zu verdienen?"

Paragraph 40—47 spricht von den Organisten, welche „eine so große Summe von musikalischen Kenntnissen der edelsten Art, und so viele Kunstfertigkeiten in sich vereinigen müssen, daß sie niemals allgemein gewesen sein können". Es wird erklärt, wie ein Organist den Choral (das protestantische Kirchenlied) spielen solle, wie die Vorspiele beschaffen sein sollen, daß er ein fertiger Notenleser sei, eine vollkommene Kenntnis der Harmonie und des bezifferten Basses besitzen müsse, aus allen Tonarten, auch den ungewöhnlichsten, mit Leichtigkeit und Sicherheit zu spielen im stande sei, und die Transponierkunst vollkommen in seiner Gewalt habe, daß er auch den Bau der Orgel kennen, und die Stimmung derselben verstehen müsse. In früheren Zeiten habe man einen Kirchenorganisten strenge und gewissenhaft geprüft; man schrieb ihm ein Thema vor, über welches er nach den Regeln der Harmonie extemporieren und es als Fuge, als Trio, als Quatuor, als Vorspiel zu einem Choral ausführen, und wenn alles dieses geschehen war, alle diese Aufgaben auch noch zu Papier bringen mußte. Das sei nun leider anders geworden; „die neuere Generation von Organisten habe sich, da sie sah, wie wenig man von ihr forderte und wie leicht sich dies wenige erreichen ließ, von dem beschwerlichen

[1]) Un de meilleurs preceptes de la bonne culture est, de tout retarder tant qu'il est possible. Rendez les progrés tents et surs.
Emile par Rousseau Livr. IV.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wege des wahren Orgelstudiums soweit entfernt, daß man nunmehr völlig Verzicht darauf thun muß, bei unseren gottesdienstlichen Versammlungen durch ein zweckmäßiges, bewegliches und andächtiges Orgelspiel einmal zu einer heiligen Empfindung, zu einem heiligen Schauder hingerissen zu werden." Dieser Verfall sei großenteils den kümmerlichen Besoldungen zuzuschreiben, die mit den meisten Organistenstellen verbunden sind.

Der III. Abschnitt handelt kurz von den „Stadtmusikanten", welche ebenfalls in künstlerischer Beziehung ausgeartet und zu „Bierfiedlern" gesunken sind.

In § 49 entrollt er nachfolgendes Gemälde von der Beschaffenheit der Kirchenmusik seiner Zeit:

„So ist das ganze zu einer Kirchenmusik gehörige Personal durch eingerissene Mißbräuche, durch Mangel gehöriger Aufsicht und zweckmäßiger Verfügungen und durch übertriebene Sparsamkeit nach und nach außer stand gesetzt worden, das zu leisten, was es leisten sollte und könnte. So ist aus dem Gesang ein Vokal-Geblöcke, aus dem Vorspielen und dem Accompagnement auf den Orgeln ein Dudeln, aus der Begleitung mit Saiten-Instrumenten ein Kratzen und Fiedeln, aus dem Blasen der Trompeten ein Lärmen, womit man noch einmal die Mauern von Jericho umstürzen könnte, aus dem Pauken ein Prügeln, und aus der ganzen Kirchenmusik etwas geworden, dem man kaum einen Namen geben kann. Sollte man nicht aus der Gleichgültigkeit, mit welcher dieses musikalische Unwesen in der Kirche geduldet wird, und aus der Vernachlässigung aller Mittel, wodurch die Sache verbessert werden könnte, fast schließen, man sehe eine solche mißtönende Musik, die im gemeinen Leben für die abscheulichste gehalten wird, gerade für die Kirche als die zweckmäßigste an? Sollte in unsern Zeiten eine gute, erbauliche Kirchenmusik weniger zur Verschönerung und zur Feierlichkeit des öffentlichen Gottesdienstes nötig sein, als sie es in vielen vorhergehenden Jahrhunderten war?"

Im IV. Abschnitt schreibt Forkel von der Notwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik, a) um der gebildeten Christen willen, b) der Kunst wegen, da der „Kirchenstil die Quelle alles wahren Schönen, Großen, Erhabenen, und Edlen sei". Interessant ist folgende Stelle:

„Ein Boden, welcher nicht mit guten Früchten bepflanzt wird, trägt Unkraut. Der Verfall der heiligen Musik hat daher auch den Verfall des höhern, edlern Kunststils außer der Kirche nach sich gezogen und die Zahl derjenigen unendlich vermehrt, welche in der Kunst nichts als einen zerstreuenden Sinnengenuß suchen, und es ihr auch unmöglich machen, auf eine andere Art zu wirken. Alles wahre Schöne, Ernsthafte, Feierliche, Große und Erhabene, wird jetzt als veraltet angesehen und verachtet. Der Geschmack der komischen Operette ist der Maßstab geworden, mit welchem man ganz allein den Wert eines Kunstwerks bestimmen will. Die Mannigfaltigkeit der musikalischen Schreibarten ist fast verloren gegangen; man kennt und will keine andere als die komische. So wie die große Lesewelt nichts als Ritterromane schätzt, so weiß das große musikalische Publikum nichts als Operetten oder solche Kompositionen, die ihnen im Stil ähnlich sind, zu schätzen. Die edle Kammerschreibart, die zwischen der höheren Kirchen- und der komischen Schreibart das Mittel hält, ist für dieses Publikum schon viel zu ernsthaft, und wird fast spottweise mit dem Namen des Kirchenstils belegt, bloß weil sie nicht im sogenannten neuen Geschmack ist. Gerade als wenn die edleren Empfindungen gebildeter Menschen, und mit ihnen die Darstellung derselben durch die Kunst nicht ewig schön und achtungswürdig sein müßten. Sind denn diese edlen und würdigen Empfindungen, das höchste und schönste Ziel musikalischer Darstellungen, aus dem Kreis der Menschheit ganz und gar verschwunden? Sollten einzig und allein neu beflitterte Possenspiele unser musikalisches Vergnügen ausmachen?

Wie soll denn unsre Kunst dem Untergang entflieh'n?
Auf welchen Lorbeer kann der Künstler sich verlassen?
Durch Fratzen wird man keine Graune zieh'n,
Und keinen Händel durch Grimassen."

Die Verbesserung der Kirchenmusik sei aber auch c) des Volkes willen not-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wendig, weil sonst der Geschmack an edler Musik auch unter dieser Menschenklasse gänzlich verloren gehen muß. Wir lassen die Stelle wörtlich abdrucken:

„Für den Bürger und Handwerker, der gewöhnlich die ganze Woche hindurch mit Arbeiten beschäftigt ist, die nebenher kein Geistesvergnügen zulassen, ist der öffentliche Gottesdienst nicht bloß als ein Erbauungsmittel, sondern zugleich als eine Art von Schule zu betrachten, worin er Gelegenheit findet, sich in moralischen Gesinnungen und Gefühlen zu üben. Wenn nun die Haupteigenschaften, welche im Begriff einer guten, ihrer Bestimmung gemäßen Kirchenmusik liegen, nichts anders sind, als eine deutliche, einfache und rührende Darstellung religiöser Wahrheiten oder moralischer Gefühle durch Poesie, Gesang und damit verbundene Instrumentalbegleitung, so ist sie der Fassungskraft des gemeinen Mannes ebenso angemessen, als der gebildeteren Klasse, und kann in ihm nicht nur die nützlichsten Empfindungen erwecken und unterhalten, sondern ihn auch zu größerer Aufmerksamkeit auf den nachherigen religiösen oder moralischen Unterricht des Predigers vorbereiten. Es kommt dabei bloß auf die zweckmäßige Einrichtung einer solchen Musik an. Dieser erste Nutzen, welchen selbst der gemeine Mann aus einer guten Kirchenmusik ziehen kann, ist aber für ihn noch nicht der einzige. Da er keine Gelegenheit hat, außer der Kirche andere Musik zu hören, als den jetzt so sehr verdorbenen Gesang der Chöre auf den Straßen, das Blasen von den Türmen, und die Tanzmusik in den gemeinen Schenken, wodurch sein Gefühl auch dem Genusse besserer Kunstschönheiten wenigstens einigermaßen geöffnet werden könnte, und jede Vermehrung des Kunstgenusses zugleich bei allen Menschenklassen Vermehrung des Lebensgenusses ist, so bleibt für ihn die Kirche der einzige Ort, wo er sich dieses vermehrten Genusses fähig machen kann. Sie wird also für ihn eine Schule, worin er außer andern nützlichen Begriffen auch gereinigtere Begriffe von Kunstsachen bekommt, worin er nach und nach fühlen lernt, daß es außer der Tanzmusik noch andere Musikarten gibt, die ihn froh und heiter machen können, und daß die Tanzmusik, die ohnehin in seinem Lebenskreise fast stets mit nachteiligen Umständen für seine Moralität begleitet ist, vielleicht weder die einzige noch die wahre sei, an welcher sich ein gut gesinnter Mensch ergötzen könne und müsse. So kann er nach und nach dahin gebracht werden, wilde Gelage zu fliehen, und seinen Lebensgenuß auch in dieser Rücksicht, soviel es sein Stand und seine Lage zuläßt, zu veredeln. Daß die Kirchen solche Schulen sein können, hat kein Land so deutlich und auffallend bewiesen, als Italien, solange die Musik daselbst noch nicht so verfallen war, wie sie es jetzt ebenfalls ist. Der geringste Italiener war in Sachen der Musik und Malerei ein besserer Kenner und richtigerer Beurteiler, als der größte Teil der übrigens gebildeteren Klassen in andern Ländern, bloß weil er in den Kirchen stets schöne Musik zu hören und schöne Gemälde zu sehen bekam. Wäre seine Kirchenmusik so beschaffen gewesen, wie die unsrige in den meisten Städten, und bestänben die noch in den italienischen Kirchen befindlichen Werke der Malerei und Bildhauerkunst aus solchen Karikaturen von Aposteln und Engeln wie in den unsrigen, so würde der Italiener ebenso ungereinigte Begriffe und Gefühle davon gehabt haben als der gemeine Deutsche. Hat aber der gemeine Italiener dadurch verloren oder gewonnen? Gewonnen hat er, denn die Summe seines Lebensgenusses wurde vermehrt, weil mehrere Sinne als Werkzeuge desselben in ihm geübt und veredelt worden sind. Obgleich die innere Würde des Stils in den letzten Jahrzehnten durch die opera buffa ganz aus den italienischen Kirchen verdrängt worden ist, so hat doch die Nation ihren ehemaligen geläuterten Sinn für äußere Schönheit, für schöne Stimmen und reinlichen Zusammenklang noch erhalten, weil sie selbst ihre innerlich schlechte Musik noch immer mit schönen Stimmen zu hören bekommt.

Der Mensch muß zu allem Guten und Schönen gewöhnt werden. Alle Tugenden, alle großen Eigenschaften des Geistes und Herzens sind nichts anders als Gewohnheiten. Übung durch Unterricht und musterhafte Beispiele sind die beiden Wege, zu solchen Tugenden und Eigenschaften zu gelangen. Da dem Volke die Übung durch Unterricht nicht zu teil werden kann, so muß ihm wenigstens die Übung durch Beispiele nicht entzogen werden. Seine Sinne sind nicht minder fähig, bis zu einem gewissen Grade geläutert zu werden, als die Sinne der höhern Klassen, und was es seinen Kräften und seiner Lage nach nicht erreichen kann, ist ihm entbehrlich. Der Genuß gewisser höherer Feinheiten der Kunst ist immer nur für wenige; aber edle Simplicität des Stils und Ausdrucks für alle, wenn sie nicht durch entgegengesetzte Eigenschaften, durch leere, unbedeutende und niedrige Klingeleien verdorben und verwöhnt werden."

Daß in den verflossenen hundert Jahren in Italien der geläuterte Sinn für äußere Schönheit, für schöne Stimmen und reinen Zusammenklang nicht mehr erhalten ist, hätte gewiß auch Forkel auf das tiefste betrübt; man fängt übrigens auch dort an, „innerlich schlechte Musik" zu beseitigen und bessere nicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nur mit schönen Stimmen, sondern auch schön vorzutragen.

Im V. Abschnitt endlich wird von den Mitteln gesprochen, wodurch der verfallenen Kirchenmusik wieder aufgeholfen werden könne. Es sind im großen die nämlichen, welche auch der Allgemeine Cäcilienverein anzuwenden pflegt, wenn er auch nicht immer das angestrebte Ziel zu erreichen vermag. Zu Nutz und Frommen unserer Kirchenmusiker entnehmen wir nachfolgende Stellen aus den umfangreichen, mit großem Verständnis, heiligem Ernste und Liebe zur wahren Kunst geschriebenen Ratschlägen mit Hinweglassung einiger Punkte, welche im verflossenen Jahrhundert nicht durchführbar waren und es im 20. Säkulum noch weniger sind. Wer Ausdauer, Klugheit, Mäßigung und selbstlose Hingebung und Liebe zur Pflege der kath. Kirchenmusik im Busen trägt, wird auch bei den veränderten sozialen Verhältnissen und mit bescheidenen ja geringen Mitteln zur Ehre Gottes, zur Verherrlichung des liturgischen Gottesdienstes und zur Erbauung der Gläubigen Gutes, ja Treffliches leisten.

Forkel schreibt:

§ 54. „Tadeln ist leichter als besser machen. Vorzüglich leidet dieses Sprichwort seine Anwendung, wenn öffentliche Anstalten getadelt werden, die gewöhnlich mit so vielerlei Nebendingen verwebt sind, daß man leicht das Mangelhafte derselben sehen und fühlen kann, aber oft nicht im stande ist, alle Hindernisse wegzuschaffen, die der Abstellung ihrer Mängel im Wege stehen. Wer indessen die Gebrechen einer Anstalt nicht einseitig, sondern in ihren mannigfaltigen Verbindungen mit Nebenumständen übersieht, wird immer Mittel anzugeben wissen, wodurch, wenn nicht alles, doch sehr vieles verbessert werden kann. Eine in Verfall geratene Anstalt kann ohnehin nur nach und nach wieder gehoben werden, sowie sie auch nur nach und nach in Verfall geraten ist. In der vollen Überzeugung, daß die Kirchenmusik mit allem, was mit ihr zusammenhängt, eine sehr wichtige Angelegenheit der Menschheit ist, weit wichtiger, als man jetzt gemeiniglich glaubt, will ich daher den Versuch wagen, die Hauptpunkte anzugeben, worauf es meiner Meinung nach hauptsächlich ankommen wird, wenn dieser so nützlichen Anstalt wieder aufgeholfen werden soll. Von der Ausführbarkeit meiner Vorschläge bin ich völlig überzeugt; ob man aber guten Willen und Eifer genug für das Gute haben wird, um sich durch einige unvermeidliche Schwierigkeiten an der thätigen Beförderung desselben nicht hindern zu lassen, ist eine Frage, die erst in der Folge der Zeit beantwortet werden kann.

§ 55. Die erste und wichtigste aller Ursachen des jetzigen Verfalls unserer Kirchenmusik ist die schlechte Besetzung musikalischer Ämter mit Männern, die durchaus nicht im stande sind, ihre Amtspflichten gehörig zu erfüllen. Vorzüglich sind es die Kantoreien, von deren Besetzung ungemein viel abhängt, weil der damit Beamtete als Musiklehrer der Jugend und als Vorgesetzter der Chöre und anderer zum kirchlichen Musikwesen gehörigen Personen, es am meisten in seiner Gewalt hat, richtige Begriffe zu verbreiten, und die zur Aufführung einer Kirchenmusik erforderliche Geschicklichkeit zu befördern.[1]) Die gewissenhafte Besetzung dieses Amtes mit tüchtigen Männern, die ihre Pflichten im weitesten Umfange zu erfüllen wissen, sollte daher die erste Sorge der Schul- und Kirchenpatrone sein. Allein zu dieser Besetzung gehört mehr als der gute Wille und die gute Absicht der Patrone, die man ihnen wohl selten absprechen kann. Es gehört auch Sachkenntnis dazu, um unterscheiden zu können, wer mit den zu diesem Amte erforderlichen Eigenschaften wirklich versehen ist, oder wer sie nur von sich rühmt oder rühmen läßt. Der wahre Künstler ist immer bescheiden; der Stümper hingegen unverschämt und großsprecherisch. Wenn daher die Patrone nicht im stande sind, selbst zu unterscheiden und zu urteilen, so wird in ihren Augen immer ein prahlhafter Stümper, der noch nebenher keinen Weg und kein Mittel verschmäht, sich geltend zu machen, und zu dem Ende auch Neigung und Abneigung mit ins Spiel zu verweben weiß, den Vorzug erhalten, so werden sie meinen, dem Würdigsten den Kranz erteilt zu haben, wenn er gerade dem Unwürdigsten zu teil geworden ist.

Wenn es nun von Rechts wegen jedermann zur Pflicht gerechnet wird, in seinem Amte ein Meister zu sein, das heißt: alles, was in den Bezirk desselben gehört, aufs richtigste über-

[1]) Germania cantores plures, musicosque paucos nutriat. Nam praeter eos, qui in sacellis Principum aut sunt, aut fuerunt, paucissimi canendi disciplinam, cleri gloriam, vere cognoscunt: Magistratus enim, quibus haec res commissa erat, cantores secundum vocis asperitatem, non artis peritiam ceremoniis ac juventuti praefecerunt, Deum boatibus, mugitibusque placari arbitrantes; qui suavitate magis, quam stridore, plus affectu, quam voce in scripturis legitur gaudere. Ornithoparchi Musicae activae Micrologus. Lib. IV. cap. 8. Eine ähnliche Stelle findet sich beim J. B. Mantianus über dieses Schreien und Blöcken der Kantoren:

Cur tantis delubra boum mugitibus imples?
Tunc Deum tali credis placare tumultu?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sehen und aufs beste verrichten zu können, so ist gewiß die Forderung nicht übertrieben, daß auch Kirchen- und Schulpatrone in ihren Ämtern Meister sein, und alle diejenigen Kenntnisse besitzen sollen, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, die Kirchen und Schulen mit den geschicktesten und brauchbarsten Männern zu besetzen. Wie wenig aber in unsern Zeiten diese Kenntnisse, besonders in Beziehung auf Musik, selbst in den ansehnlichsten Collegiis zu finden sind, worin oft kaum ein einziges Mitglied etwas von der Sache versteht, sodaß sie fast sämtlich mit fremden Ohren hören müssen, ist weltkundig und man könnte unglaubliche Dinge davon erzählen. In den frühern Zeiten, da der musikalische Unterricht in den Schulen noch nicht bloß auf die Choristen eingeschränkt war, sondern allgemein der ganzen Schule erteilt wurde, weil die ganze Schule mit allen Lehrern den Kirchengesang besorgen mußte, konnte ein so großer Mangel an musikalischen Kenntnissen in keinem Collegio entstehen, und es fanden sich wenigstens immer einige Glieder darunter, die im stande waren, bei vorkommenden Gelegenheiten selbst zu urteilen, und den bei Wahlen so leicht eintretenden Gefahren, hintergangen zu werden, auszuweichen. Seitdem aber dieser allgemeine musikalische Unterricht in den Schulen aufgehört hat, seitdem junge Leute aus derjenigen Klasse, woraus Kirchen- und Schulvorsteher genommen zu werden pflegen, keinen Gesang, sondern höchstens bisweilen ein klein wenig auf irgend einem Instrumente spielen lernen, wodurch genau betrachtet, noch keine Sachkenntnis, am wenigsten in dem Grade und in der Art erworben werden kann, wie sie jemand besitzen muß, der sich zum Schiedsrichter über die musikalischen Eigenschaften eines Kantors oder Musikdirektors bestellen lassen will, seitdem herrscht auch als eine notwendige Folge jenes versäumten jugendlichen Unterrichts fast in allen Collegiis, die die Bestellung musikalischer Ämter zu besorgen haben, in musikalischen Wissenschaften eine tiefe Finsternis. Hätten die Mitglieder solcher Kollegien nur noch soviel Selbstkenntnis, um einzusehen, daß man unmöglich über eine Sache sicher und richtig urteilen kann, von welcher man nichts gelernt hat, so würden sie wenigstens sich an sachkundige Männer zu wenden wissen, und durch deren Rat und Hilfe ihre Pflichten in gewissenhafter Besetzung musikalischer Ämter noch immer erfüllen können. Schon bei gemeinen Handwerksangelegenheiten werden sogenannte Geschworne zu Rate gezogen, ehe man wagt, einen Ausspruch darüber zu thun. Warum handelt man nicht ebenso vorsichtig und billig in Dingen, deren richtige Beurteilung noch ungleich mehrere Kenntnisse erfordert, als die Beurteilung jener Gegenstände? Das Vermögen, zu hören, ist noch nicht hinreichend, musikalische Dinge zu beurteilen: denn man muß dabei nicht bloß hören, sondern auch wissen, was man hört, das heißt: man muß das Gehörte verstehen. Die Rede in einer unbekannten Sprache kann man ebenfalls hören, aber nicht verstehen und noch weniger ihren Wert beurteilen und bestimmen. Wer das letzte thun will, muß die Sprache nicht nur gelernt, sondern auch noch außerdem sich Begriffe vom Zusammenhang der Gedanken, von der zweckmäßigen Einrichtung des Ganzen, vom Stil, Geschmack und dergleichen erworben haben. Daher sagt ein alter Schriftsteller mit Recht:

De artifice non nisi artifex iudicare potest.

Die Nachteile solcher irrigen Meinungen für die gute Besetzung musikalischer Ämter sind sehr groß. Wer den Glauben hat, er könne etwas beurteilen, was er nicht versteht, wird dadurch ungelehrig, Qui se scire putat, cum ignoret, reddit animum suum indocilem. Mars. Ficinus hält anderweitigen Rat von sachkundigen Männern für unnötig, und schadet dadurch der guten Sache, vielleicht bei der besten Absicht, ihr zu nützen, aufs unverantwortlichste. Wenn nun gar noch eine gewisse Eitelkeit hinzukommt, wie so häufig geschieht, welche solche Patrone veranlaßt, den guten Rat sachkundiger Personen für Eingriffe in ihre Rechte, oder für Beeinträchtigungen ihres Ansehens zu halten, so ist für die gute Sache vollends alles verloren, und man kann sicher darauf rechnen, daß der unverschämteste Großsprecher und der schamloseste Schmeichler jederzeit dem bescheidenen Künstler, der seines innern Wertes sich bewußt, seine Beförderung nicht durch niedrige Nebenkünste suchen will, den Rang ablaufen wird.

§ 56. Die ersten Schritte zur Verbesserung der Kirchenmusik müssen also von den Kirchen- und Schul-Patronen gethan werden, und bestehen bloß in der gewissenhaften Besetzung der Kantorate mit so tüchtigen Männern, daß man die beste Erfüllung ihrer musikalischen Pflichten nicht nur von ihnen fordern, sondern auch erwarten kann. Daß dies der Hauptpunkt sei, worauf im Grunde alles ankommt, ist zwar schon an sich sehr einleuchtend, läßt sich aber noch aus einigen Beispielen beweisen, die uns, obgleich wenige, doch einige Städte Deutschlands darin geben. Ich will diese wenigen Städte nicht nennen, um andere ebenso reiche und noch reichere und angesehenere nicht zu beschämen, daß sie sich in der Sorgfalt für die beste Einrichtung einer so unentbehrlichen und gemeinnützigen Sache, wie eine gute Kirchenmusik ist, von ihnen so übertreffen lassen; aber es ist merkwürdig, daß diese bessere Beschaffenheit der Kirchenmusik in den erwähnten Städten meistens das Werk einzelner Männer ist, die guten Willen, Kenntnisse und Gewissenhaftigkeit genug hatten, um die Kantoreien recht gut zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

besetzen, um damit der ganzen Sache eine verbesserte Gestalt zu geben. Sollte nicht in jeder etwas ansehnlichen Stadt ein solcher einzelner Mann zu finden sein, der voll Kenntnis und voll guten Willens ein Ähnliches thun könnte? Sollte ein solcher, im Fall er nicht schon ins Kollegium gehört, bei Besetzung musikalischer Stellen nicht zu Rate gezogen werden, wenn den Vorstehern an der Erfüllung ihrer Pflichten etwas gelegen ist? Noch mehr: Sollten und könnten die Patrone bei solchen Wahlen nicht allen Nebenverhältnissen, Freundschaften, Empfehlungen ꝛc. entsagen, und sich bloß ohne alle andere Rücksichten an das Wesentliche, an die Tüchtigkeit des Kandidaten zum Amte halten? Den Worten nach wird jeder Kirchen- und Schulpatron hiemit übereinstimmen; warum aber nicht auch mit der That?

§ 57. Die gute Besetzung der Kantorate mit tüchtigen Männern ist aber an sich allein noch nicht hinreichend, alles zu bewirken, was bewirkt werden muß. Ein tüchtiger Kantor muß auch bequem leben können, wenn er die vielen Geschäfte, die ihm obliegen, mit Lust und mit Nutzen verrichten soll. Er muß nicht bloß bequem leben können, sondern auch Zeit genug haben, um seine Kirchenmusik aufs beste, mit freiem Geiste einzurichten, mit seinen Untergebenen üben, und sodann aufführen zu können. ... Wenn sich also je die Verbesserung der Kirchenmusik über mehrere Städte verbreiten soll, so muß die erwähnte Absonderung des Schulunterrichts von den eigentlichen Kantorgeschäften an mehreren Orten eingeführt werden, und zwar auf eben die Weise, wie sie schon hin und wieder eingeführt ist. Die Kantorei ist eigentlich das öffentliche Amt, mit welchem die Besoldung verbunden bleiben muß. Der Schulunterricht in nicht musikalischen Dingen war immer und ist noch Nebensache bei diesem Amte, kann also gar wohl auf eine andere und wohlfeilere Art, ohne das eigentliche Kantorwesen dabei aufzuopfern, bestellt werden.

§ 58. Nur dann, wenn die Kantorate mit tüchtigen Männern so besetzt sind, daß sie bequem dabei zu leben, und hinlängliche Zeit auf ihre musikalischen Geschäfte zu verwenden haben, lassen sich Forderungen an sie machen, die sie unter den jetzigen Umständen unmöglich erfüllen können. Da der Gesang bei einer Kirchenmusik die Hauptsache ist, von dessen guter und zweckmäßiger Beschaffenheit aller wahre Wert und alle gute Wirkung derselben auf öffentliche Erbauung abhängt, so muß die Übung und bestmögliche Bildung des Sängerchors die erste und vornehmste Sorge des Kantors sein, welche nicht so leicht und geschwind verrichtet ist, als man gewöhnlich zu glauben scheint.

§ 59. Bei der Bildung eines Sängerchors, wenn sie gut von statten gehen und in ihren Wirkungen dauerhaft werden soll, sind folgende Regeln zu beobachten:

1) Die Sänger müssen an jedem Orte aus den eingebornen Schülern gezogen, nicht aber, wie bisher so häufig geschehen ist, von fremden Orten her verschrieben werden.

Der Grund dieser ersten Regel liegt darin, daß die Unterhaltung fremder Sänger an den meisten Orten wegen Mangel an Stiftungen und wegen Unzulänglichkeit der einkommenden Chorgelder, zu vielen Schwierigkeiten unterworfen ist, die bei einheimischen Sängern sämtlich wegfallen, weil diese doch immer auf einige Unterstützung von ihren Eltern rechnen können, die, wenn sie auch bloß in freier Wohnung und in der Besorgung einiger anderer kleiner Bedürfnisse bestehen sollte, doch das Fortkommen eines jungen Menschen schon gar sehr erleichtern kann. ... An der Ausführbarkeit dieser Regel läßt sich auf keine Weise zweifeln, weil es überall Stimmen in Menge gibt, die einer guten musikalischen Bildung fähig sind, wenn nur der Kantor ein Mann ist, der gründlichen Unterricht in der Singkunst zu geben versteht.

§ 60. Um aber solche Chöre an jedem Orte selbst bilden zu können, muß

2) die ehemalige Einrichtung in den Schulen wieder hergestellt werden, nach welcher alle Schüler einer Schule ohne Ausnahme an dem Unterricht im Singen teilnehmen mußten.

Der Nutzen einer solchen Einrichtung ist sehr mannigfaltig: denn

a) das Singen ist für alle Stände und für jedes Lebensalter brauchbar, weit mehr als alle andern Künste, Kenntnisse oder Geschicklichkeiten, die immer nur für gewisse Stände und Lebensweisen passen. Es macht den Menschen fröhlich, und wie Luther sagt, zu allen Dingen geschickt. Wenn nun ein fröhliches Herz ein Schatz ist, der dem Menschen in allen Lagen des Lebens, in allen Schicksalen, die ihm auf seinem Lebenswege begegnen können, gar sehr zu statten kommt, so verdienen gewiß die Mittel, wodurch man sich diesen Schatz erwerben kann, nicht vernachlässigt zu werden. Die Jugend, welche noch nicht weiß, was ihr für das künftige Leben nütz und gut sein kann, und deswegen meistens zu allem Guten erst angetrieben werden muß, sollte auch zur Erwerbung dieses Mittels, wodurch das menschliche Leben verschönert und fröhlicher gemacht wird, mit mehrerem Ernst ermuntert werden, als es in unsern Zeiten geschieht. Unsere Vorfahren haben es an solchen ernstlichen Ermunterungen nie fehlen lassen. Alle älteren Schulordnungen können dies beweisen. Aber in keiner finde ich die Sache mit so guten Gründen und unter so vernünftigen Einschränkungen empfohlen, als in der Lübeckischen vom Jahre 1531, welche den berühmten Joh. Bugenhagius zum Verfasser hat. Um

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

12 Uhr alle Tage (heißt es darin) soll der Kantor alle Jungen, große und kleine, singen lehren, nicht allein den langen Gesang, (Choral), sondern auch in Figurativis. Ihm sollen die vier Pädagogi, die in den Kirchen singen müssen, wechselsweise nach Gelegenheit in der Schule helfen. Daß also die Kinder in der Musik lustig und wohlgeübt werden, wodurch sie auch wackere und geschickte Kinder werden, andere Künste zu lernen. Denn die Musik ist eine Kunst von den freien Künsten, die man die Kinder von Jugend auf fein und tüchtig lehren kann, und die man zum Besten auch wohl brauchen kann, so gut wie andere Künste. Wenn sie aber allein gelernt wird (heißt es beim Schlusse) und nicht andere Künste dabei, so macht sie Müßiggänger und wilde Leute. Unsern Kindern wollen wir solchen Mißbrauch verhindern, und sie auch andere Künste lernen lassen, Gott zu Ehren." [1])

b) Durch den allgemeinen Unterricht im Singen werden selbst diejenigen Schüler, welche nicht musikalische Anlage genug haben, um den Figuralgesang gut zu lernen, doch wenigstens in den Stand gesetzt, in der Kirche einen reinlichen Choral mitsingen zu können. Wenn schon die Chöre ursprünglich außer ihren andern Bestimmungen auch die gehabt haben, durch ihr Singen auf den Gassen den gemeinen Mann mit den Choralmelodien bekannt zu machen, damit auch er in den Versammlungen der Gemeinde Teil am öffentlichen Gesang nehmen könne, ohne ihn zu verderben; sollte nicht noch weit mehr dafür gesorgt werden, die Jugend der gebildetern Klassen in diesem Stück des Gottesdienstes so weit zu bringen, als nötig ist, den Choral reinlich und richtig singen zu können? Die Verpflichtung dazu ist desto größer, je weniger es an Gelegenheit dazu fehlt, und je notwendiger es besonders in unsern Tagen geworden ist, der immer mehr überhand nehmenden Kälte und Lauigkeit in Besuchung des öffentlichen Gottesdienstes durch alle mögliche Verschönerung des Ritus entgegenzuarbeiten. Der öffentliche Gesang bedarf dieser Verschönerung vorzüglich, und jedes Glied der christlichen Gemeinde, jung und alt, sollte angehalten werden, dazu beitragen zu lernen.

c) Durch den allgemeinen Unterricht im Singen werden unvermerkt richtige Begriffe über alles, was zur Musik gehört, verbreitet, sodaß auch diejenigen Schüler, die in der Folge ihres Lebens zu Kirchen- und Schulvorstehern erwählt werden, mit mehr Kenntnis der Sache ausgerüstet, ihrem Amte besser vorstehen, und mit mehr Sicherheit die besten und tüchtigsten Männer zu Kirchen- und Schulämtern wählen können. Woher kommt es anders, als von dem in der Jugend auf den Schulen vernachlässigten Musikunterricht, daß man jetzt so wenige Patrone findet, die, wenn ein Kantor oder Organist oder Stadtmusikus angestellt werden soll, selbst urteilen können, ob er zur Stelle tauge oder nicht? Woher kommt es anders, als von diesem vernachlässigten Unterricht in der Jugend, und von der daher entstehenden großen Unkunde in musikalischen Dingen, daß wir jetzt so wenig brauchbare Kantoren und Organisten haben? Dieser Unkunde, die schon so vielen Schaden angerichtet hat, kann durch nichts besser als durch einen allgemeinen Musikunterricht auf Schulen vorgebaut werden.

d) Die Singkunst ist die beste Vorbereitung zur Erlernung eines musikalischen Instruments. Woher kommt es, daß so viele Personen, die in ihrer Jugend das Klavier, die Violine, Flöte oder Harfe spielen lernen, doch dadurch nicht in den Stand gesetzt werden, über den Wert einer musikalischen Komposition, über den Grad von Geschicklichkeit eines Künstlers in der Ausführung, und über manche andere musikalische Dinge ein richtiges Urteil zu fällen? Weil sie in ihrer Jugend nicht singen gelernt haben. Beim Gesang lernt man Töne und Intervallen sich deutlich vorstellen und denken, ohne alle äußere Hilfsmittel, man prägt dadurch dem Gedächtnis gleichsam das musikalische Wörterbuch ein, wodurch man fähig wird, eine jede Musik zu verstehen. Beim Spielen eines Instruments sind es weit weniger die Töne und Intervallen, als die Tasten oder Griffe, die wir uns einprägen, folglich kann jemand Jahre lang ein Instrument spielen, ohne dadurch fähig zu werden, eine Musik bloß durch das Gehör zu verstehen. Man hört wohl Töne, aber keine Musik; man fühlt wohl, ob diese Töne rauh oder sanft, schwach oder stark, langsam oder geschwind ꝛc. sind, aber man begreift ihren Zusammenhang und ihre innere Bedeutung nicht, weil man nicht im stande ist, Töne und Tonreihen, ihre Verhältnisse und Verbindungen sich im Geiste deutlich vorzustellen, und sie in ihrer Folge so zusammenzuhalten, wie man eine ganze

[1]) Seite 23. In der Originalsprache heißt es: Sankstunde. Tho twelven alle Werkeldage schal de Cantor allen jungen groten und kleynen singen leren, nicht allein den langen sank, ßunder ock yn Figurativis. Dem schölen de veer pedagogi, de yn den kerken singen möten; vmmeschicht, na Gelegenheit yn der Scholen helpen. Ock schölen eme helpen alle Scholegesellen ane den Rectorem, wen he wor myt seiner Cantorye wyl eyn fest macken yn den kerken, dat also de kyndere yn der Musica, lustich, unde wol geövet werden, dar vth se ock wackere vn geschyckede kyndere werden, andere künste tho lerende. Wennte de Musica is eine Kunst von den freyen Künsten, de me den kynderen von jöget op syn unde vaste wol leren kan, sowol alse andere Künste. Wenn se överst alleyne leret werdt, vnd nycht andere Kunst darby, so macket se tößgengere vn wylde lyde. Unsen kynderen wille wy ßülcken mißbruck verhindern, vn laten se andere künste ack leren, Gade tho den Ehren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Reihe einzelner Wörter zusammenhalten muß, wenn man eine Rede verstehen will. Alles dies lernt man am besten durch die Singkunst, die uns die deutlichste Vorstellung von Tönen und ihren verschiedenen Verhältnissen gibt. Sie ist daher nicht nur die beste, sondern eine völlig unentbehrliche Vorbereitung zur Erlernung eines musikalischen Instruments, wenn man die Absicht hat, sich dadurch wirkliche Kunstkenntnis und Kunstgenuß zu verschaffen. Und welche andere vernünftige Absicht könnte wohl ein Dilettant haben, um welcher willen er ein Instrument lernt, wenn es nicht die Erwerbung dieser Kunstkenntnis und des Kunstgenusses ist, wodurch allgemeine Kultur vermehrt und eine reiche Quelle von Vergnügen eröffnet wird? Ein wenig Klimperei, Dudelei und Fidelei kann zu nichts führen; ist daher der Zeit und Mühe nicht wert, die in unsern Zeiten so häufig darauf verwendet wird. Der Zweck unserer Bestrebungen muß erreicht werden, das heißt: man muß die Sache, mit welcher man sich beschäftigt, ihrem innern Wesen und ihrer wahren Anwendung nach kennen lernen, wenn sie Einfluß auf die Bildung und Verfeinerung unserer sittlichen Gefühle haben soll. Dieser Zweck kann mit weit geringerer Zeit und Mühe erreicht werden, als man jetzt gewöhnlich aufwendet, um ihn zu verfehlen, wenn aller musikalische Unterricht mit dem Singen angefangen wird. Es war daher bei den alten Musiklehrern eine allgemeine Meinung, daß niemand gut spielen könne, wer nicht Singen gelernt habe. Tanto perfectior organicus est musicus, quanto plura in vocali confecit spatia. (Jo. Lipii Disput. II. de musica.) Eben diese Lehrmethode, welche die Geschicklichkeit des Musikers von Profession befördern, erhöhen und besserer Art machen kann, muß auch dem Liebhaber, obgleich in geringerm Umfange, zu statten kommen, muß auch seine Kenntnis erhöhen und besserer Art machen können.

e) Der allgemeine Musikunterricht in den Schulen ist auch deswegen nötig und nützlich, weil, wer in der Kirche seinen Choral reinlich und ordentlich mitsingen kann, schon dadurch allein ein größeres Interesse am Kirchengehen findet. Le Beuf macht in seiner historischen Abhandlung vom Kirchengesang die richtige Bemerkung, daß alle Kinder von Natur gerne in die Kirche gehen, daß sie aber mit zunehmenden Jahren diese Neigung verlieren, wenn sie nicht singen gelernt haben. Quoique les enfants (sind seine Worte) aiment assez naturellement à frequenter les Eglises; ils cessent d'avoir cette inclination, lorsqu'ils avancent en age, à moins qu'ils n'aient appris à chanter. La Connaissance du Plainchaint les rendra donc de bons Paroissiens, qui assisteront à l'office Divin, et qui contribueront à le faire célebrer avec décence. Outre cela cette connaissance les mettra en état de s'exercer chez eux, et par consequent de s'entretenir de choses utiles, et de s'abstenir des chansons profanes qui portent la corruption dans le coeur.[1])

f) Endlich ist der Nutzen des allgemeinen Musikunterrichtes besonders für solche Städte sehr groß, die entweder gar keine oder nur sehr schwache Chöre haben können, und daher nicht anders als durch den Beitritt geschickter Liebhaber im stande sind, eine Kirchenmusik gehörig zu besetzen. Welcher gut gesinnte Jüngling wird nicht mit Vergnügen zur Verschönerung des öffentlichen Gottesdienstes beitragen, wenn er in der Schule soviel gelernt hat, als dazu erfordert wird, und wenn sonst alles andere dabei in guter Ordnung ist? In den frühern Zeiten war es selbst in den größten und reichsten Städten Deutschlands üblich, daß nicht nur die Kinder der angesehensten Familien, sondern selbst Männer in öffentlichen Ämtern an der gottesdienstlichen Musik teilnahmen, wenn sie sich die Geschicklichkeit dazu in den Schulen erworben hatten. Wer hat sich auch einer solchen Handlung zu schämen? Macht sie nicht auf doppelte Weise, als vorzügliche Geschicklichkeit, und als die würdigste Anwendung derselben zur Vermehrung der öffentlichen Erbauung, zugleich Ehre? Karl der Große ließ sich's nie nehmen, selbst Vorsänger in seiner Kapelle zu sein, und das Amt eines Musikdirektors in Rücksicht seiner Sänger und Spieler zu verwalten. Von der Reichsstadt Nürnberg rühmt ein alter musikalischer Schriftsteller, Andr. Herbst, in der Vorrede zu seiner Anweisung nach italienischer Manier zu singen, ausdrücklich, daß die Musik daselbst von allen Ständen hochgeachtet worden, und daß sich niemand, wes Standes er gewesen sei, geschämt habe, sie sowohl publice als privatim zu Gottes Lob und Ehre anzuwenden. Ein damaliger Professor zu Altorf (Phil. Scherbius) sagt daher in seinem Kommentar über die Politik des Aristoteles: Senatores Norimbergensi sunt boni Musici. Ihre Amtspflichten sind darüber nicht versäumt worden: denn nie war ihre Stadt in einem blühenderen Zustand als gerade in dem Zeitpunkt, in welchem ihnen der gedachte Gelehrte dieses musikalische Lob gab. Alles dies war eine Folge des Musikunterrichtes in den Schulen, der nach Wagenseils Zeugnis: „specialem commemorationem meretur, quod, Musices nemo apud Norimbergenses rudis est, quodque hanc ante Alpha et Beta, aut certe juxta cum litterarum elementis, pueri omnes, et plerumque etiam puellae addiscunt" (Comment. de civitat. Norimbergensi, p. 156) allgemein war.

[1]) Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique. A Paris 1741. 8. S. 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nirgends erkennt man aber den Nutzen des allgemeinen Musikunterrichts in den Schulen deutlicher, als in Thüringen und Franken, wo nicht nur in den kleinen Städten, sondern sogar auf allen Dörfern die Kirchenmusik größtenteils durch Liebhaber bestellt wird. Es ist ein sehr angenehmer Anblick, in einer solchen Dorfkirche alle Sonn- und Festtage eine Musik mit lauter Dorfeinwohnern besetzt zu sehen, die die Woche hindurch in den Feierstunden vom Schulmeister geübt werden, und dann im Kirchenchor auftreten, und ihre Sachen oft besser machen, als es in Städten anderer Gegenden gemacht wird. Alles dies könnte nicht sein, wenn nicht die sämtliche Schuljugend in der Musik unterrichtet würde, und jene Dorfgemeinden würden ohne dieses Mittel ihre Kirchenmusiken, die ihnen so viele Freude machen, ebenso entbehren müssen, wie man sie in den Dorfschaften anderer Gegenden Deutschlands entbehren muß. Sind diese musikalischen Landleute darum unfleißiger in ihren Geschäften, oder versäumen sie darüber andere, ihrem Stande angemessene und nötige Kenntnisse? Es ist im Gegenteil bekannt, daß sie ihr Landwirtschaftswesen nicht nur vollkommen gut verstehen und betreiben, sondern daß sie auch noch außerdem eine weit gewandtere und gebildetere Art von Menschen sind, als man sie ähnlichen Standes anderwärts findet. Sollte nun das, was hierin in Dörfern thunlich ist, nicht noch weit leichter in kleinen Städten geschehen können, wenn in ihren Schulen auf eine ähnliche Art der musikalische Unterricht allgemein gemacht würde?

§ 61. 3) Die übrigen Schullehrer müssen dem Kantor in seinen musikalischen Übungen auf keine Weise hinderlich sein, keinen Schüler vom Studium des Gesangs abhalten, wie so häufig geschieht, sondern sie vielmehr alle dazu ermuntern.

In vorigen Zeiten war eine solche Regel nicht nötig. Die Schullehrer hatten selbst in ihrer Jugend den allgemeinen Musikunterricht genossen und die Erfahrung an sich gemacht, daß musikalische und andere Kenntnisse gar wohl nebeneinander bestehen können, und daß ein Kopf, der die Lehren der Harmonie zu fassen vermag, auch den Homer, Virgil, Cicero und Horaz nicht zu fürchten braucht. Beweise von der Möglichkeit, solche Kenntnisse zu vereinigen, sind in großer Menge vorhanden. Die meisten und besten musikalischen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts sind sogar selbst Schulrektoren gewesen, die nach dem Geist ihrer Zeiten gewiß keine schlechten Philologen waren; und noch jetzt ist es nicht möglich, ein wahrer Musikgelehrter anders als durch Vereinigung einer großen Menge von Sprach- und andern Kenntnissen mit den musikalischen Wissenschaften zu werden. Die Wissenschaften befördern die Kunst, und die Kunst befördert und verschönert die Wissenschaften. Beide gedeihen am besten, wenn sie Hand in Hand einander freundschaftlich zur Seite gehen. In unsern Tagen ist es aber durch den vernachlässigten allgemeinen Musikunterricht dahin gekommen, daß selten noch ein Schullehrer von Musik etwas weiß, daß sie daher fast meistens der Meinung sind, das Studium der Musik hindere die Fortschritte der Jugend in den andern Schulkenntnissen. Was kann aus einer so irrigen, so einseitigen Meinung anders entstehen, als das, was wirklich daraus entstanden ist, ein unbilliger Haß, den solche Schullehrer auf die unschuldige Kunst und ihrer Beflissenen werfen, ein bedeutendes Bedauern solcher jungen Leute, die nebenher auch einige Stunden auf die Erlernung der Musik wenden, und ein Bestreben, die Lust dazu bei der ganzen Schuljugend soviel als möglich zu unterdrücken? [1])

Die Unbilligkeit eines solchen Verfahrens ist von mehreren Seiten einleuchtend. Erstlich wird dadurch eines der schönsten Glieder aus der allgemeinen Kette menschlicher Kenntnisse herausgerissen. Man hindert junge Leute an der allgemeinen Kultur ihrer Anlagen, und nötigt sie, sich nur auf eine einseitige Art zu bilden. Man macht den Schulunterricht gleichsam zu einem Bette des Prokrustes, nach welchem man die Fähigkeiten junger Leute messen, und sie so lange foltern will, bis sie hineinpassen. Alle Welt soll nur auf eine einzige Art, auf einerlei Wegen glücklich gemacht werden, obgleich die Natur selbst die vielfachsten Mittel dazu darbietet. Zweitens wird dadurch die Feierlichkeit und Schönheit des öffentlichen Gottesdienstes gestört, die nur durch den zweckmäßigen Musikunterricht der Schuljugend auf-

[1]) Wenn man bedenkt, was für Vorwürfe dieser schönen Kunst und ihren Bekennern schon gemacht worden sind, wie viele Mühe man sich gegeben hat, sie in der Welt um allen Kredit zu bringen, so muß man sich in der That wundern, daß sie sich dessenungeachtet noch immer erhalten hat, und allen ihren Verleumdern und Feinden gleichsam zum Trotz das allgemeinste und beliebteste Unterhaltungsmittel aller gut gearteten und gefühlvollen Menschen geblieben ist. Nichts kann ein größerer Beweis ihrer innern Vortrefflichkeit sein, als dieser Umstand. Selbst ihre und ihrer Bekenner Feinde müssen dies gestehen. Cardan, der die Musiker aller möglichen Laster beschuldigt, muß doch am Ende die Frage aufwerfen: Ergone explodenda Musica a Domo est et a filiorum institutione? und antwortet mit einem Nequaquam und vielen Gründen, die man in seinen Werken (Tom. II. pag. 117 u. 647) nachlesen kann. Ebenso macht es la Mothe le Vayer, der, nachdem er die Musiker tüchtig ausgescholten hat, doch hinzusetzt: Les mauvaises conditions de quelques Musiciens prouvent l'excellence de leur art, puisqu'il force nos inclinations à l'aimer, non obstant cela. Tom. II. pag. 1082.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

recht erhalten werden kann, und deren jetziger Verfall keiner andern Ursache als diesem vernachlässigten Unterricht beizumessen ist. Woher sollen denn Kirchensänger kommen, wenn sie nicht in den Schulen gezogen werden sollen? Drittens wird dadurch auf die ungerechteste Weise der Absicht aller mit den Schulen verbundenen Stiftungen und Benefizien entgegengehandelt, die überall, wo sie ehemals vorhanden waren, und wo man sie noch jetzt findet, ursprünglich für solche Schüler bestimmt waren, die sich in der Musik so hervorthaten, daß sie bei den Kirchenmusiken gebraucht werden konnten. In allen ältern Schulordnungen findet man das ausdrückliche Gesetz, daß kein Knabe ein Schulbenefizium genießen konnte, wenn er nicht schon so viel Musik verstand, um im Chore mitsingen zu können. Nur erst in den neuern Zeiten hat man angefangen, allmählich immer mehr und mehr von diesem Gesetze abzuweichen. Nach der neuen Ordnung der Thomasschule zu Leipzig vom Jahre 1723 konnten schon junge Leute zum Genuß der Benefizien kommen, wenn sie nur versprachen, sich neben anderm auch in der Musik zu üben. Es wird zwar in dieser neuen Ordnung hinzugesetzt, daß ein solcher Schüler, wenn er aus Mangel an Stimme entweder zur Musik gar nicht tüchtig sei, oder sie nicht lernen wolle, seine Stelle in der Schule nach einer gewissen Zeit aufgeben solle, damit durch ihn und seinesgleichen die Bestellung der musikalischen Chöre nicht gehindert, noch ein anderer, der im Singen geübt, und damit der Kirche und Schule dienen könne, davon ausgeschlossen werde. Indessen hat ein solcher Schüler das Benefizium doch auf eine Zeit genossen, ohne dafür der Kirche und Schule zu dienen, oder die Absicht der Stiftung zu erfüllen. Nach und nach sind an vielen Orten sogar diese Einschränkungen nicht für nötig gehalten worden, sodaß jetzt gerade die schönsten Stiftungen, durch welche ehedem die vollständigsten Chöre gebildet und unterhalten werden konnten, zum großen Nachteil des öffentlichen Gottesdienstes entweder völlig aufgehoben sind, oder ganz gegen ihre ursprüngliche Bestimmung verwendet werden. So ist noch vor kurzem an der Michaelisschule zu Lüneburg eine beträchtliche Anzahl von Freitischen für Chorschüler nebst andern Benefizien unter verschiedenen Namen, als Mettengelder ꝛc. eingezogen, und das Jahrhunderte lang an dieser Schule befindliche starke und gute Chor völlig aufgehoben und alle Musik in der dazu gehörigen Kirche abgeschafft worden. Die erste Veranlassung zu diesem allen soll keine andere gewesen sein, als der unbillige Eifer eines unmusikalischen Schullehrers, der um jene Zeit an dieser Schule stand, und einer der ersten war, der die Singchöre öffentlich für schädlich erklärte. . . .

Derjenige Chorschüler, welcher sich dem Predigerstande widmen will, wird sich durch das Gesangstudium im Chor zum deutlichern, ausdrucksvollern Kanzelredner gebildet haben, und an andern, die dem Staat auf eine andere Art dienen wollen, wird man bald bemerken, daß auch sie durch die Bildung ihrer Stimm- und Sprachorgane vermittelst der Singübungen zu mancherlei Geschäften des Lebens geschickter geworden sind. Wo ist ein Stand ohne alle Veranlassung zum Reden, entweder öffentlich oder in Privatverhandlungen? Und wer hat nie gefühlt, welch ein Unterschied es sei, ob mit einer unausgebildeten, heisern, schwachen, rauhen, gepreßten, oder mit einer biegsamen, reinen, hellen und dem Inhalt der Rede angemessenen Stimme geredet wird? Selbst in bloß gesellschaftlichen Unterredungen hat die Beschaffenheit der Stimme schon so großen Einfluß, daß unsere Unterhaltung dadurch angenehm und anziehend, oder unangenehm und widerlich werden kann. Schon dieser Umstand allein sollte jeden jungen Menschen veranlassen, alle Gelegenheiten zu benutzen, die zur besten Ausbildung seines Stimmorgans dienen können. Ob wir gleich in unsern Zeiten nicht so viele Gelegenheiten haben, öffentlich vor großen Versammlungen zu reden, wie es bei den ältern Völkern, vorzüglich bei den Griechen und Römern war, die eben deswegen aus der Stimmbildungskunst ein besonderes Studium machten; so fehlt es uns doch auch nicht so ganz daran, daß wir den hohen Grad von Vernachlässigung dadurch entschuldigen könnten, den wir uns jetzt so allgemein in dieser Art von Bildung zu schulden kommen lassen. Unsere Kirchen haben noch ihre Prediger; unsere Gerichtshöfe ihre Richter und Sachwalter ꝛc. Überall muß ermahnt, gelehrt, erörtert, bewiesen, widerlegt, folglich geredet werden, und nirgends ist es gleichgültig, ob dieses alles mit oder ohne Art und Ausdruck geschehe. Wenn und wo kann der Grund zu einer solchen Ausbildung der Stimme besser gelegt werden, als in der Jugend durch den Singunterricht auf Schulen? Der allgemeine Unterricht in der Musik ist also nicht bloß für die Chöre und Kirchenmusiken, nicht bloß für diejenigen, die einst Kantoren oder Sänger von Profession werden wollen, sondern für alle Stände aufs ganze Leben von dem ausgebreitetsten Nutzen, sowie die bisherige Vernachlässigung desselben offenbar für unsere öffentlichen Versammlungen, wobei geredet wird, vom größten Nachteil gewesen ist, und sie kalt, trocken, unfeierlich und unwirksam gemacht hat.

§ 64. Die zweite Sorge eines Kantors, der seiner Amtspflicht völlige Genüge leisten will, ist die Einrichtung und Auswahl der Kirchenstücke, welche beim öffentlichen Gottesdienste aufgeführt werden sollen. Über die Beschaffen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

heit einer wahren Kirchenmusik sind die Meinungen sehr verschieden. Eben die Ursachen, welche in der weltlichen Musik verschiedene Meinungen über den Wert oder Unwert gewisser Gattungen erzeugen, thun es auch bei der geistlichen. Jedermann urteilt nach dem Maß von Übung und Kenntnis, die er in der Sache hat. Wer ohne alle Übung und Kenntnis derselben ist, kann oft die einfachste Musik schon zu gelehrt finden, sowie hingegen der Geübtere gerne eine solche hört, die reich an nicht alltäglichen Gedanken und Wendungen ist. Da die christlichen Versammlungen mehr als alle andern gemischt sind, da jeder Christ, er sei gebildet oder ungebildet, seinen Anteil an der öffentlichen Erbauung haben will, und dem Zweck des öffentlichen Gottesdienstes gemäß haben soll, so folgt hieraus von selbst, daß die Kirchenmusik eine solche Beschaffenheit haben müsse, in welcher sie soviel als möglich, alle Teile befriedigen kann. Ich sage, soviel als möglich: denn die Natur der Sache leidet eine solche allgemeine Befriedigung nicht, weder von seiten der Kunst, noch von seiten der mit so unendlich verschiedenen Graden von Kenntnis und Bildung begabten Zuhörer. Aber es gibt einen Mittelweg, auf welchem diese Befriedigung zwar nicht vollkommen, aber doch größtenteils erreicht werden kann, das heißt: es gibt eine Art von Musik, welche für den Nichtkenner faßlich, verständig und erbaulich ist, und nebenher auch den geübteren Kenner befriedigen kann. Es ist mit einem Worte die Simplicität des Stils, welche jeder Art von Musik, also auch der Kirchenmusik die allgemeinste Wirkung verschafft. Man muß aber unter dieser Simplicität des Stils nicht jene Simplicität verstehen, welche aus dem Mangel an hinlänglicher Kunstkenntnis entsteht, und eigentlich nichts als leere, niedrige Armseligkeit ist, sondern jene edle Simplicität, welche nur eine Frucht der höchsten Kultur in der musikalischen Kunst sein kann. Nur diese höchste Kultur kann lehren, alles zwecklose, allen leeren Prunk aus einer Musik zu entfernen und sie gedanken- und ausdrucksvoll zu machen, ohne ihrer Deutlichkeit und Faßlichkeit für jedermann zu schaden. Man kann hieraus aufs neue sehen, was für große, vollkommen ausgebildete Eigenschaften ein tüchtiger Kantor besitzen muß, wenn er alles leisten soll, was von ihm gefordert wird, wenn er Würde, Andacht, Feuer und Leben so in seine Musik bringen soll, daß diese Eigenschaften derselben von der gemischtesten Versammlung von Zuhörern begriffen und gefühlt werden sollen. Nichts als die höchste Kultur in der Kunst, der richtigste Geschmack und die richtigsten Begriffe vom Wesen und Zweck der heiligen Musik kann dahin führen. Ohne eine solche höhere Kultur muß notwendig die Kirchenmusik entweder armselig und geistlos, oder ein unnützes, zweckloses Gemengsel von Tönen werden, woran nur ein Thor, der selbst keinen Begriff von eigentlicher Kunst und von einer nützlichen Anwendung derselben hat, bisweilen Freude finden kann.

§ 73. Aus allem, was bisher über die Mittel gesagt worden ist, wodurch unsere Kirchenmusik verbessert werden kann, ergibt sich soviel, daß die Schwierigkeiten dabei nicht so groß, wie man gewöhnlich glaubt, am wenigsten aber unüberwindlich sind. Ein tüchtiger Kantor kann für jeden Ort fast ganz allein bewerkstelligen, was sich ohne einen solchen Mann, auch mit dem größten Kostenaufwand nicht bewerkstelligen lassen würde; nur muß man ihm gehörige Zeit lassen, nicht zuviel auf einmal von ihm verlangen, und ihn in seiner Thätigkeit nicht nur nicht hindern, sondern vielmehr von allen Seiten durch Ermunterungen, Rat und That unterstützen. Wenn in den Schulen der allgemeine Musikunterricht wieder eingeführt wird, wenn die Schullehrer den Schülern nicht nur vergönnen, neben andern Schulstudien auch einige Stunden auf die Übung im Gesange zu verwenden, sondern sie selbst dazu ermuntern, so wird nicht nur unser Kirchengesang bald wieder werden was er war, sondern es werden sich auch bald Stimmen in hinreichender Anzahl finden, die einer solchen Ausbildung fähig sind, daß sie mit Nutzen zur Bestellung der Figuralmusik in den Kirchen gebraucht werden können. Das Wohlgefallen, die Erbauung und die Achtung der Christen wird durch den immer mehr verschönerten, feierlichen und prächtigen öffentlichen Gottesdienst so vermehrt werden, daß gerne jedermann nach Vermögen zur Aufrechthaltung so nützlicher Anstalten beitragen wird. Das Sängerchor wird seinen notwendigen Unterhalt immer besser finden, je mehr es sich bildet, und zur Erhöhung der Andacht in der Kirche brauchbarer wird. Es werden aus so gebildeten Chören wieder neue tüchtige Kantoren entstehen, die sich mit ihren Kenntnissen und mit ihrem Geschmack wieder anderwärts nützlich machen und sie immer weiter verbreiten können. So wird endlich nach und nach die heilige Musik wieder emporkommen und die mit ihrem wahren Gebrauch unzertrennlich verbundene Kraft wieder erhalten, das Volk zur Tugend, dem einzigen Mittel aller wahren bürgerlichen Glückseligkeit, zu entflammen, Andacht, heilige Ehrfurcht, Feierlichkeit und Pracht wieder in die Versammlung der Christen zu bringen, unsern Religionsübungen Leben, und dem ganzen Gottesdienste seine Würde wiederzugeben. . . ."

Diese Mahnungen und Ratschläge Forkels für Hebung und Förderung der Kirchenmusik behalten ihren Wert für

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

alle Zeiten. Wer ihnen folgte und nach diesen Idealen handelte, wird wohl Schwierigkeiten gefunden, aber auch überwunden haben. Wenn sich der „Allgemeine Cäcilienverein" die Aufgabe gestellt hat, durch Gründung von Pfarrvereinen die Schulkinder und die intelligenteren Elemente der Landbevölkerung zum Dienste Gottes durch Gesang zu sammeln und heranzubilden, wird er die vor 100 Jahren von Forkel gegebenen Anleitungen mit Nutzen lesen, befolgen und sich belehrt fühlen.

F. X. H.

Das Oratorium des heil. Philipp Neri.

(Aus dem litterarischen Nachlaß von **Dr. Fr. X. Witt.**)

Der heil. Philipp Neri war in Florenz, das so viele und große Heilige, wie den heil. Andreas Corsini, den heil. Philipp Benitius, die heil. Juliana Falconieri, die heil. Magdalena von Pazzis, den heil. Antoninus ꝛc. der Kirche geschenkt hat, am 22. Juli 1515 als der Sohn eines angesehenen und vermöglichen Rechtsanwalts geboren; in Florenz verlebte er auch seine Kindheit in bewunderungswürdiger Unschuld. Er bewies seiner Stiefmutter, die er schon in den ersten Lebensjahren erhielt, einen so freudigen Gehorsam, daß diese oft gestand, schon das Andenken an ihn verschaffe ihr Freude und Trost, und daß sie ihn wie ihren eigenen Sohn liebte.

Nachdem der Heilige seine Studien mit gutem Erfolge vollendet hatte, sandte ihn der Vater nach St. Germano zu einem überaus reichen, kinderlosen Onkel, einem Kaufmanne, dessen Geschäft er übernehmen sollte. Allein der fromme Jüngling, der damals 16 Jahre zählte, fühlte sich zu Höherem hingezogen. Durch innige Betrachtung des Leidens Christi immer mehr in der Liebe Gottes entflammt, verließ er nach 2 Jahren trotz der dringenden Vorstellungen seines Onkels St. Germano, und ging im Jahre 1533 nach Rom, wo er bei einem edlen Manne aus Florenz, Galleotti Caccia, ein Unterkommen fand, dessen beide Söhne er unterrichtete und zu einem gottesfürchtigen Wandel anleitete. Er führte dabei ein strenges Leben, fastete viel und durchwachte die Nächte im Gebete. Er begann nun Philosophie und Theologie zu studieren, besonders nach der Summa des heil. Thomas von Aquin, den er eifrig verehrte. Aber darüber vergaß er nicht, täglich die Spitäler zu besuchen und den Kranken zu dienen, sowie die niedrigen Leute in den Vorhallen der Kirchen im Katechismus zu unterrichten und die Fähigeren darunter zu höherer Vollkommenheit anzuleiten. Beinahe jede Nacht besuchte er die sieben Hauptkirchen Roms, was einen Weg von beiläufig zwölftausend Schritten ausmacht. Im Kirchhofe des heil. Callixtus, gewöhnlich Katakomben des heil. Sebastian genannt, pflegte er oft stundenlang aus der Tiefe des Herzens zu Gott zu rufen, und in Ekstase geraten und von der Fülle der göttlichen Tröstungen überwältiget, rief er auf dem Boden hingestreckt aus: „Es ist genug, o Herr, es ist genug, halte ein mit den Strömen deiner Gnade; weiche zurück, weil ich als ein sterblicher Mensch ein solches Übermaß himmlischer Freuden nicht ertragen kann. Sieh! o Herr, ich sterbe, wenn du mir nicht zu Hilfe eilest." Als er einst (in seinem 29. Lebensjahre) am Pfingstfeste aufs eifrigste um die Gnade des heiligen Geistes betete, fühlte er sich von solchen Flammen der Liebe entzündet, daß ihn die Füße nicht mehr zu tragen vermochten. Er warf sich daher auf die Erde nieder und suchte durch Öffnen seiner Oberkleider dem entbrannten Herzen einige Kühlung zu verschaffen. Da erweiterte sich plötzlich seine Brusthöhle, indem zwei Rippen um die Dicke einer Faust sich erhoben, so daß das Herz mehr Raum fand zu erhöhter Thätigkeit, was ihm weder damals noch die 50 Jahre, die er nach diesem Ereignisse noch lebte, je Schmerz verursachte. Doch stellte sich,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wenn er betete, die heilige Messe las, die heiligen Sakramente spendete, u. s. w. oft Herzklopfen ein; er wurde dabei so erschüttert, daß es schien, als wollte sein Herz aus der Brust hervorbrechen, daß alles, was um ihn war, Stuhl, Bett, Zimmer, ja selbst der Boden fühlbar erzitterte. Als man nach seinem Tode seinen Leichnam öffnete, fand man auf der linken Seite zwei Rippen, die vierte und fünfte, gebrochen und hoch erhoben. Die Ärzte erklärten bei ihrem Eide, daß, nachdem dieser Bruch und diese Erhöhung der Rippen nie mit einem Schmerz oder mit einer Entzündung begleitet gewesen, selbe nur durch übernatürliche Einwirkung entstanden sein könnten.

Als Laie schon suchte er, angetrieben vom heiligen Geiste, andere für Christus zu gewinnen, mit denen er sich dann zu einer Bruderschaft zur allerheiligsten Dreifaltigkeit zusammenthat, um sich selbst und andere zu heiligen. Der erste Sonntag im Monat, die Charwoche und das 40 stündige Gebet in der Kirche San Salvatore in campo (d. h. vom heiligen Erlöser im Felde) waren die Versammlungstage. Bei dieser Gelegenheit hielt Philippus, obwohl noch Laie, Ermahnungsreden an das Volk, und zwar mit solchem Eifer, daß er oft die lasterhaftesten Menschen zu einem sittlichen Lebenswandel zurückführte. Einst brachte er auf einmal dreißig Jünglinge, welche der Wollust ergeben waren, zur Liebe Gottes und der Reinigkeit zurück. Ja selbst, wenn Menschen nur aus Neugierde oder gar zum Spaß in die Kirche hingegangen waren, fühlten sie sich von dem Ernst seiner Rede so erschüttert, daß sie sich bekehrten und wie umgewandelt weggingen.

Philippus war 36 Jahre alt geworden, da flößte Gott seinem Beichtvater den Gedanken ein, ihn unter der Pflicht des Gehorsams anzuhalten, sich zum Priester weihen zu lassen. Der Heilige folgte dem Befehle seines Beichtvaters und wurde am 23. Mai 1551 in der Kirche des heil. Thomas zum Priester geweiht, worauf er sich in das Haus zum heil. Hieronymus zurückzog, wo er mit mehreren andern heiligmäßigen Priestern zusammenlebte. Er begann nun aus Gehorsam das heilige Sakrament der Buße auszuspenden. —

Damals herrschte in Rom große Lauigkeit im Empfange der heiligen Sakramente und viele glaubten, schon gute Katholiken zu sein, wenn sie jährlich 2—4 mal zu den heiligen Sakramenten gingen. Es gelang dem Heiligen, im Laufe seines langen Wirkens hierin eine vollständige Umwälzung herbeizuführen. Er blieb den ganzen Vormittag im Beichtstuhle und lud alle aufs dringendste zum Empfang des Bußsakramentes ein. Wenn zufällig keine Beichtenden da waren, blieb er in der Nähe des Beichtstuhles stehen und las oder betete inzwischen, oder er ging in der Vorhalle der Kirche auf und ab, um dadurch seine Bereitwilligkeit zu zeigen, sogleich jedem zu dienen.

Um nun seine Beichtkinder in der Liebe Gottes beharrlich zu machen, richtete er tägliche Übungen der Frömmigkeit ein, und da sich die Zahl der Teilnehmer immer mehrte, so ließ er 1558 ein eigenes Oratorium (das heißt zu deutsch: einen Betsaal) bauen, worin er täglich seine geistlichen Kinder, die er für Christus gewonnen hatte, versammelte, mit ihnen von göttlichen Dingen sprach und betete und an sie Worte des Heiles richtete. Diese geistlichen Zusammenkünfte wurden in folgender Weise gehalten. Zuerst wurde in der Stille ein Gebet verrichtet; dann las einer aus einem geistlichen Buche etwas Erbauliches vor. Während des Lesens ließ der die Versammlung leitende Pater mehrmals innehalten und suchte das Vorgelesene durch weitere Erklärungen klarer und eindringlicher zu machen; dann wurden einige der Zuhörenden um ihre Meinung über das Vorgelesene gefragt. Hierauf wurde eine ganz einfache Predigt gehalten; oft folgte hierauf eine Erzählung aus der Kirchengeschichte; endlich ward ein frommes Lied gesungen und die Versammlung mit einem Gebete geschlossen.

Von diesem Betsaale (Oratorium) erhielt später die Kongregation von Priestern, die der heil. Philipp stiftete, den Namen Oratorianer oder die Kongregation des Oratoriums. Bekannt ist ja, wie Großes die Söhne des heil. Philipp bis zu Beginn dieses Jahrhunderts nicht bloß in der Seelsorge, sondern auch in der Wissenschaft geleistet haben, wie denn schon zu Lebzeiten des heil. Philipp sein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schüler, Cäsar Baronio, der spätere Kardinal, durch seine Kirchengeschichte sich unsterblichen Ruhm erwarb.

Wenn aber auch in Bayern und Deutschland die „Oratorianer-Kongregationen" fast ausgestorben sind, so blühen sie doch anderwärts. So in England, wo der berühmte Kardinal Newmann ihr angehörte. Der ascetische Schriftsteller Faber, dessen Schrift: „Alles für Jesus" allen Lesern aufs beste empfohlen werden kann, war ebenfalls Oratorianer. In Rom selbst ist das weitläufige Klostergebäude, eines der großartigsten daselbst, jetzt von der italienischen Regierung säkularisiert (d. h. zu weltlichen Zwecken verwendet). Nur wenige Oratorianer wurden in einem Teile des Gebäudes belassen, um die Gottesdienste an der vom heil. Philipp selbst neugebauten Kirche zu versehen. Auch die französischen im Jahre 1611 vom Kardinal Berulle gestifteten Oratorianer sind nur eine Nachahmung der Stiftung des heil. Philipp und richteten ganz nach der Weise und den Grundsätzen des heil. Philipp ihre Kongregation ein; doch stand diese mit der römischen in keinem Zusammenhange. (Kirchenlexikon von Wetzer und Welte. 2. Aufl. II. Band, Spalte 486 ff.) Nur die Gleichheit des Strebens verband sie, wie denn die herrlichen Beispiele des heil. Philipp und seiner Genossen ihnen überall Nachahmer erweckten.

Wir haben oben gezeigt, daß bei den täglichen Andachten der Oratorianer immer auch heilige Gesänge vorgetragen wurden. Wie nämlich Baini[1]) nachweist, „liebte der heil. Philipp Neri die Musik außerordentlich; er wollte keinen Kirchendienst ohne Musik feiern, und die Musik sollte eine der Hauptobservanzen seines Ordens sein.[2]) Deshalb gewann er zuerst den Johann Animuccia, Kapellmeister zu St. Peter im Vatikan; dieser kam täglich mit mehreren Sängern und sie sangen am Ende der Andachten fromme Lieder, auch Litaneien, Motetten (d. h. Gesänge über Textworte aus der heiligen Schrift ꝛc.). Dieser ausgezeichnete Musiker und Tonsetzer Animuccia hatte sich der Leitung des heil. Philipp Neri übergeben, beichtete ihm sehr oft und machte dadurch so große Fortschritte in der Liebe Gottes, daß er mit seiner Frau wie Bruder und Schwester in vollkommener Enthaltsamkeit lebte. Er hatte in seinem Leben viel von Skrupeln zu leiden, wurde aber in seiner letzten Krankheit hievon ganz frei und starb sehr sanft, ruhig und voll Freude im Herrn. Drei Jahre nach seinem Tode ging eines Abends im Jahre 1574 ein Mitglied des Oratoriums, der Alfons hieß, durch die Straßen der Stadt. Da begegnete ihm auf einmal sein ehemaliger Freund Animuccia, der ihn fragte, ob heute die Andacht im Oratorium schon geschlossen sei. Alfons bejahte es und dachte gar nicht daran, daß dieser sein Freund schon drei Jahre vorher (1571) gestorben sei. Animuccia fügte bei: Sage dem Pater Philipp, er möge für mich bei Gott bitten. Nach diesen Worten verschwand er plötzlich aus seinen Augen. Nun erst dachte Alfons nach, daß ja dieser sein Freund, den er deutlich erkannt hatte, schon vor 3 Jahren gestorben sei. Er eilte also sofort zum heil. Philipp Neri zurück und erzählte ihm, was ihm soeben begegnet war. Dieser befahl ihm, er solle am nächsten Tage öffentlich im Oratorium das Vorgefallene erzählen, sendete dann in verschiedene Kirchen der Stadt Meßstipendien, damit das heilige Opfer für den Verstorbenen dargebracht wurde und ließ in der Kirche seiner Kongregation selbst ein feierliches Totenamt halten. Später sagte er dann öffentlich im Oratorium infolge göttlicher Erleuchtung: Animuccia ist nun aus dem Fegfeuer gekommen.

Wir können hier eine Frage nicht unterdrücken, welche wir an jene richten, welche Jahre, ja Jahrzehnte lang in Todsünden dahingelebt haben oder noch dahinleben: Wenn ein Mann von so glühender Frömmigkeit, von solcher Liebe zur heiligen Reinigkeit, daß er Gott das größte Opfer brachte, das die Menschen und besonders die Eheleute ihm bringen

[1]) Vgl. Memorie storico-critiche, übersetzt von Franz Sales Kandler (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1834) pag. 67, 81, 113 ꝛc.

[2]) Auch die französischen Oratorianer ahmten hierin den heil. Philipp nach und pflegten so eifrig die kirchliche Tonkunst, daß man sie nur die „Pères au beau chant" (die Väter vom schönen Gesange) nannte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

können, wie Animuccia, drei Jahre nach seinem Tode noch im Fegfeuer schmachtete, was wird jenen geschehen, die nach einem Leben voll Sünden, ohne ernstliche Genugthuung für dieselben, selbst wenn sie im Stande der Gnade sterben sollten, in die andere Welt hinübergehen? Wer, der auch nur eine einzige Todsünde in seinem Leben begangen hat, kann ohne Schrecken an das Schicksal Animuccia's denken?

Nach dem Tode Animuccia's übernahm ein anderer, weltberühmter Komponist, bekannt unter dem Namen Palestrina, der ebenfalls zu den Beichtkindern und Schülern des heil. Philipp Neri gehörte, den Gesang bei den Andachten des Oratoriums.[1]) Er verfaßte für diese Andachten eine Reihe der schönsten Tonstücke, die sich (wie Baini sagt) „durch Leichtigkeit, Frische und Lieblichkeit auszeichnen". In welcher Weise der heil. Philipp den großen Tonsetzer belohnte, das erzählt Baini also: Im Januar 1594 überfiel den Meister Palestrina eine Rippenfellentzündung. Er legte sich am 26. Januar zu Bette. Da derselbe schon im 80. Lebensjahre stand,[2]) so beeilte man sich, seinen Beichtvater in Kenntnis zu setzen; am 28. beichtete Palestrina nochmals, am 29. empfing er das heilige Abendmahl und die letzte Ölung. Der „heil. Patriarch Philipp Neri" verließ keinen Augenblick sein Bett und sprach ihm ohne Unterlaß Worte des Trostes und Heiles zu. Die Entzündung und das Fieber nahmen zu. Palestrina brachte den 1. Februar (1594) in heißen Seufzern und frommen Gesprächen mit seinem heiligen Beichtvater zu. Endlich erschien die Morgenröte des 2. Februar, des Festes Mariä Lichtmeß (damals ein Mittwoch). Der heil. Philipp verdoppelte nun seinen Eifer und suchte in Palestrina die Sehnsucht zu entflammen, dahin zu gehen, wo er mit allen Engeln und Heiligen dieses Fest feiern könnte. Der sterbende Meister sammelte sich und antwortete: „Ja, ich wünsche es sehnlichst; möchte Maria, meine Fürbitterin, diese Gnade mir von ihrem göttlichen Sohne erlangen." Kaum hatte er diese Worte gesagt, so gab er, bei vollkommenem Bewußtsein, voll Ruhe und Vertrauen seinen Geist Gott, seinem Schöpfer, zurück. So der Bericht bei Kandler l. c. pag. 113 f., wo noch Ausführliches über die Beisetzung Palestrina's zu finden ist, der so viel dem heil. Philipp verdankte.

Seitdem der Heilige der Musik eine so bedeutsame Stelle bei den Andachten seines Betsaales (Oratoriums) eingeräumt hatte, nennt man alle ähnliche Musik mit religiösem Charakter, die aber nicht für den Gottesdienst (die Liturgie) geeignet und bestimmt ist, wenn sie von längerer Dauer und Ausführung ist, ein (musikalisches) Oratorium. Man versteht also **heute** unter einem Oratorium nicht bloß einen Betsaal, sondern auch jene Musik von ernstem Charakter, die in einem solchen Saale bei Privatandachten oder anderen Gelegenheiten mit einer Dauer von 1—3 Stunden aufgeführt zu werden pflegt. Und diese Oratorien, wie wir sie in den Meisterwerken Händel's, Haydn's und anderer besitzen, nahmen ihren Ursprung im Oratorium des heiligen Philipp Neri, der ähnliche obwohl von kürzerer Dauer zuerst bei den von ihm geleiteten Andachten eingeführt hatte. Möchten alle, die dieses lesen, besonders wenn sie von Gott musikalische Begabung erhielten, diese zur Ehre Gottes benützen, und alle dem heil. Philipp nachfolgen auch in seiner Liebe zu heiligen Gesängen und zur edlen, reinen Tonkunst!

Es geht über den Plan dieser Skizze hinaus, alle die herrlichen Folgen der Stiftung des Heiligen hervorzuheben. Wir berichten noch kurz über den Tod des Heiligen, den wir nur nach einer Seite hin, als Stifter des Oratoriums, dem Leser vorführen wollten. Auch an dem heil. Philipp erfüllte sich das Wort der heiligen Schrift: „Kostbar in den Augen des Herrn ist der Tod seiner Heiligen." Im römischen Brevier heißt es: „Nachdem Philippus am Fronleichnamsfeste die heilige Messe und die übrigen Funktionen mit höchstem Frohlocken des Geistes vollbracht hatte, starb er im 80. Lebensjahre." Wir wollen ausführlicher über seinen heiligen Tod berichten.

[1]) Authentische Nachweise dieser Legende hat der Unterzeichnete bis heute vergeblich gesucht; in den Laudi spirituali wenigstens fehlt der Name Palestrina's vollständig. F. X. H.

[2]) Palestrina war 68 Jahre alt! F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wir haben schon erzählt, daß der Heilige während seines thatenreichen Lebens stets von Krankheiten zu leiden hatte. Noch im Jahre vor seinem Tode hatte er von einem beständigen Fieber und den heftigsten Lendenschmerzen so vieles zu erdulden, daß er nach wenigen Tagen schon dem Tode nahe schien, und weder Speise zu sich nahm, noch redete; dennoch zeigte sich auf seinem Angesichte eine unglaubliche Ruhe, er warf sich nicht heftig hin und her, und gab seinen Schmerz nicht weiter zu erkennen, als daß er mit leichter Stimme seufzte: „Vermehre den Schmerz, vermehre aber auch die Geduld!" Unterdessen kamen zwei geschickte Ärzte zu ihm, Angelus da Bagnorea und Rudolf Silvestri, untersuchten den Puls, und erklärten, um den Kranken sei es geschehen. Hierauf zogen sie den Vorhang vor dem Bette zu, und begaben sich in einen anderen Teil des Zimmers, wo sie mit einigen anderen geistlichen Söhnen des Heiligen über seinen demnächst bevorstehenden Tod herzlich trauerten. Auf einmal aber begann der Heilige mit lauter Stimme zu rufen: „O meine heiligste Frau! o schönste Frau! o meine gebenedeite Frau!" Während er diese Worte öfters wiederholte, entbrannte sein Geist, und er erlitt eine so gewaltige Erschütterung, daß selbst das Bett zitterte. Die Ärzte und die anderen eilten sogleich herbei, hoben den Vorhang empor, und fanden den Kranken mit seinem ganzen Leibe in der Luft schwebend, während er seine Arme bald ausstreckte, bald an sich zog, als wenn er etwas mit großer Andacht und Innigkeit umfaßte. Nachdem sie ihn die göttliche Jungfrau zu wiederholten Malen hatten anrufen hören, fügte er dann bei: „Ich bin nicht würdig, ich bin nicht würdig. Wer bin ich denn, meine süßeste Jungfrau, daß du zu mir kommest?" Alle Gegenwärtigen gerieten in Erstaunen; die einen weinten vor Freude, andere zitterten am ganzen Leibe, wieder andere hefteten unverwandt ihre Augen auf ihn, und erwarteten den Ausgang. Endlich brachen die Ärzte das Stillschweigen und fragten ihn, wie er sich befinde. Nachdem er sich wieder auf das Bett niedergelassen hatte, sagte er: „Habt ihr denn nicht die allerseligste Jungfrau gesehen? Sie kam zu mir und nahm allen Schmerz hinweg." Auf diese Worte kam er erst recht zu sich, und als er so viele herumstehen sah, bedeckte er sein Haupt mit einem leinenen Tuche, brach dann in Thränen aus, und verharrte so längere Zeit. Dann aber sagten die Ärzte, welche fürchteten, er möchte durch diese heftige Gemütsbewegung Schaden leiden: Pater, lasset jetzt ab! Er hingegen erwiderte ganz frei und offen: „Ich bedarf euerer Hilfe nicht mehr, die heiligste Jungfrau ist zu mir gekommen, und hat mich gesund gemacht." Die Ärzte fühlten ihm dann den Puls, und fanden, daß das Fieber vollkommen gewichen, und der Diener Gottes wieder gesund wäre. Am anderen Tage stand er vom Bette auf, und ging seinen Geschäften nach.

Der eine Arzt, Angelus da Bagnorea, zeichnete, sobald er nach Hause gekommen war, den ganzen wunderbaren Vorfall genau auf. Obwohl Philippus die Ärzte öfters gebeten hatte, nichts davon kundbar werden zu lassen, so verbreitete sich dennoch der Ruf dieses Wunders sehr bald durch die ganze Stadt. Sobald aber die Kardinäle Friedrich Borromäo und Augustin Cusano davon gehört hatten, eilten sie auf der Stelle zu Philippus und wünschten ihm Glück, teils wegen der wiedererhaltenen Gesundheit, teils wegen der Gnade, daß ihm die göttliche Mutter erschienen; und sie ließen nicht mit Bitten nach, bis er ihnen den ganzen Hergang des wunderbaren Ereignisses erzählt hatte. Dabei aber schärfte der Diener Gottes den Kardinälen und allen andern, die zu ihm gekommen waren, ein, daß sie sich der allerheiligsten Jungfrau mit inniger Andacht ergeben sollten; denn wisset, meine Söhne, setzte er bei, und glaubt mir, der ich es erfahren habe, es gibt nichts Zuträglicheres und Wirksameres zur Erlangung der göttlichen Gnade, als die Hilfe der Mutter Gottes. Deshalb ermahnte er sie mit aller Wärme, daß sie oft zu derselben ihre Zuflucht nehmen sollten, und dies besonders durch das kleine Gebet, welches wir oben angeführt haben: „Virgo Maria, Mater Dei, deprecare Jesum pro me, Virgo et Mater!" (Jungfrau Maria, Mutter Gottes, bitte Jesus für mich, Jungfrau und Mutter!)

Im folgenden Jahre 1595 am 31. März erkrankte er abermals an einem so heftigen Fieber, daß er an allen Gliedern zitterte, und mit dem Kardinal von Verona kein Wort sprechen konnte. Diese Krankheit hielt den ganzen Monat April an; gegen Anfang des Mai bat der Heilige Gott, Er möge ihm doch am Feste der heiligen Apostel Philippus und Jakobus, die er besonders verehrte, die Gnade gewähren, zu Ehren derselben das heilige Meßopfer vollbringen zu können. Es geschah; am Morgen des 1. Mai las er die heilige Messe und reichte mehreren seiner geistlichen Kinder die heilige Kommunion, und zwar gebärdete er sich so lebhaft und hurtig, daß jedermann urteilen konnte, er habe durch besondere göttliche Hilfe seine Gesundheit wieder erhalten. Obgleich er aus Gehorsam gegen die Ärzte die nächstfolgenden drei Tage keine Messe las, so empfing er dennoch täglich die heilige Kommunion.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Am 12. Mai, als am Feste der heil. Märtyrer Nereus, Achilleus und Domitilla, welches in der Kongregations-Kirche besonders festlich begangen wird, befiel den Diener Gottes plötzlich ein so heftiges Blutbrechen, daß er nahe daran war, schon jetzt den Geist aufzugeben. Cäsar Baronio, welcher damals Oberer der Kongregation war, erteilte ihm sogleich das heilige Sakrament der Ölung, worauf sich der Kranke wieder etwas erholte, und zu sich kam. Deshalb meinte nun der Kardinal Friedrich Borromäo, man solle ihm die heilige Wegzehrung reichen, und er brachte sie ihm auch sogleich selbst. Kaum hatte aber der Kardinal mit dem Allerheiligsten das Krankenzimmer betreten, öffnete der Heilige, obgleich er in den letzten Zügen zu liegen schien, die Augen und rief mit großer Innigkeit und Vergießung vieler Thränen: „Sieh, meine Liebe, sieh, meine Liebe! Sieh, mein Gut! gebt mir meine Liebe!" Alle Gegenwärtigen zerflossen voll Rührung in Thränen. Als der Kardinal die Worte sprach: „Domine, non sum dignus" (Herr, ich bin nicht würdig), fügte Philippus mit lauter und klarer Stimme bei: „Herr! ich bin nicht würdig, und niemals war ich würdig, und ich habe nichts Gutes gethan;" und alles dieses sprach er unter Thränen. Wie ihm dann die heilige Hostie gereicht wurde, rief er: „Komm, Herr! Komme!" Nachdem alles vorüber war, fügte er bei: „Nun habe ich den wahren Seelenarzt empfangen. O, Eitelkeit der Eitelkeiten, alles ist Eitelkeit! Wer etwas anders sucht als Christus, der weiß wahrlich nicht, was er sucht." Den übrigen Teil des Tages brachte er dann ruhig zu. Gegen Abend hatte er noch drei- bis viermal das Blutbrechen und warf unter sehr großen Schmerzen eine Menge Blutes aus. Hierüber wurde er aber nicht im mindesten bewegt, sondern mit zum Himmel erhobenen Augen sagte er: „Gott sei Dank, daß ich Blut für Blut geben kann." Zu einem aus den Seinigen, welcher über diesen Vorfall erschrak, sprach er: „Du fürchtest dich also? ich fürchte nichts." Und in der That, er fürchtete nichts, denn es konnte ihm nichts Erwünschteres begegnen, als für seinen Gott etwas zu leiden, und sein Blut zu vergießen. Auf das Blutbrechen folgte nun ein so heftiger Husten, daß Philipp zu ersticken schien; und er selbst sagte öfters, jedoch mit heiterer und freudiger Miene: „Ich fühle, daß ich sterbe." Man wendete allerlei Mittel an, aber alles umsonst. Als am anderen Tage die Ärzte wieder zu ihm kamen, sagte er: „Gehet mit euren Arzneimitteln; die meinigen sind viel besser und kräftiger. Am frühen Morgen habe ich an verschiedene Ordenshäuser Almosen gesendet, damit sie für mich das heilige Meßopfer und andere Gebete verrichteten, und seitdem ist das Blut gestillt, die Brustbeklemmung und alle Beschwerde ist gewichen, und ich sehe, daß ich wieder gesund bin." Was er hier sagte, fanden auch die Ärzte bestätigt, als sie den Puls untersuchten, und sie bekannten auch mit großem Staunen, diese plötzliche Umänderung sei nur durch besondere göttliche Hilfe möglich gewesen. Von diesem Tage an war nun der Heilige bis zum 26. Mai gesund, betete täglich die kirchlichen Tagzeiten und las täglich die heilige Messe, so daß man der Meinung war, er werde noch mehrere Jahre leben. Aber Philippus, der seinen Tod vorher wußte, sagte zu Nero del Nero, der ihm zur kürzlich wiedererlangten Gesundheit Glück wünschte: „Mein Nero, ich bin in der That gesund geworden, und spüre kein Übel; doch wisse, nach wenigen Tagen werde ich sterben und zwar wird dies gegen aller Erwartung geschehen. Der Tod wird zwischen Tag und Nacht eintreffen." Und so geschah es. Zehn Tage vor seinem Tode rief er den Laienbruder Johann Bapt. Guerra zu sich und fragte ihn: „Wie viele Tage des Monats schon vorüber seien?" „Fünfzehn," antwortete er (denn es war der 16. Mai). „Fünfzehn und dann noch zehn dazu," sagte Philippus, „dann werde ich alsbald von hinnen gehen." Am 25. Mai, an welchem damals das heilige Fronleichnamsfest einfiel, befahl der Heilige, man solle allen, welche bei ihm beichten wollten, freien Zutritt gewähren. So begann er schon am frühesten Morgen Beicht zu hören, und mehreren aus den Seinigen gab er zur Buße auf, daß sie nach seinem Tode für ihn einen Rosenkranz beten sollten. Außerdem gab er ihnen noch mehrere heilsame Ermahnungen, vorzüglich aber, daß sie die heiligen Sakramente oft empfangen, das Wort Gottes fleißig anhören und das Leben der Heiligen lesen sollten. Jedem Einzelnen gab er dann besondere Beweise seiner Liebe, und zeigte ganz offenbar an, daß er sich bald von ihnen trennen werde. Nachdem er die Beichten gehört hatte, betete er die kanonischen Tagzeiten mit besonderer Andacht, hierauf las er in seiner Hauskapelle die heilige Messe, und zwar um 2 Stunden früher, als er es sonst gewöhnlich that. Bei dem Introitus der Messe richtete er auf einmal den Blick gegen Morgen, als wenn er etwas Wunderbares erblickte. Als er aber zum Gloria in excelsis kam, fing er gegen seine Gewohnheit zu singen an, und vollendete den englischen Hymnus voll Geistesjubel, mehr singend als sprechend. Nach Vollendung der heiligen Messe spendete er mehreren die heilige Kommunion, und zog sich dann nach der Danksagung in sein Zimmer zurück. Indes

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

brachte man ihm etwas Suppe, aber der Heilige sagte: „Sie meinen, ich sei gesund geworden, sie irren sich jedoch recht sehr.“ Hierauf hörte er wieder Beicht, empfing die ihn Besuchenden mit freundschaftlichen Gesprächen und erfüllte alle anderen Pflichten der Liebe.

Während dessen kamen die Kardinäle Cusano und Borromäo, mit denen er sich bis zum Mittagstische über geistliche Gegenstände auf äußerst liebliche Weise unterhielt; nachdem sie sich entfernt hatten, nahm er etwas weniges zu sich und ruhte dann; betete hierauf Vesper und Complet mit großer Aufmerksamkeit, und brachte den übrigen Teil des Tages damit zu, teils Besuche anzunehmen, teils das Leben der Heiligen zu lesen, vorzüglich das des heil. Bernardin von Siena; den Besuchenden sagte er ganz deutlich, daß er sie bald verlassen werde. Später kam der Kardinal Cusano, begleitet vom Kardinal Pamphilio noch einmal, und bald hierauf Spinello Benci, erster Bischof von Montepulciano, mit welchem er die Matutin des folgenden Tages mit größter Andacht recitierte.

Nach vollendetem Gebete begaben sie sich mit dem Heiligen wieder in das Zimmer, wo sich bald auch der Arzt Angelus da Bagnorea einfand. Er fühlte ihm den Puls und sagte dann: „Pater, nie vorher haben Sie sich so gut befunden wie jetzt; und ich habe seit zehn Jahren Ihre Gesundheit nie besser gesehen, als heute.“ Hierauf hörte er noch den Kardinal Cusano Beichte, und begleitete denselben gegen seine sonstige Gewohnheit, zum Beweise seiner Verehrung, bis an die Treppe hinaus, drückte ihm mit besonderer Innigkeit die Hände, und heftete bedeutsam seine Augen auf ihn, als wenn er sagen wollte, wir sehen uns nicht mehr. Darauf hörte er noch die Beichte mehrerer anderer, nahm sein Nachtmahl, wie gewöhnlich allein, und nach demselben hörte er wieder die Beichte einiger aus der Kongregation, welche nämlich am nächsten Morgen die heilige Messe lesen mußten. Endlich kam der größte Teil der Hausgenossen, um von ihm den Segen zu erhalten, welche er alle mit besonderer Güte aufnahm. Um 9 Uhr nachts legte er sich zu Bette, ohne daß man das mindeste Zeichen einer Krankheit an ihm bemerkt hätte. Schon in den vorhergehenden Tagen hatte er öfters geäußert, daß er seine Todesstunde herannahen fühlte, und jetzt wiederholte er mit großer Inbrunst: „Endlich muß ich sterben.“ Er fragte dann, wie viel Uhr es wäre, und da er vernahm, es sei die dritte Stunde der Nacht vorüber, sagte er, gleichsam bei sich rechnend: „Zweimal drei sind sechs, bald werde ich von hinnen scheiden;“ dann entließ er alle, welche noch bei ihm waren, um den noch übrigen Teil der Nacht ganz allein sich mit seinem Herrn und Gott zu unterhalten. Nach 11 Uhr erhob er sich aber aus dem Bette, und ging im Zimmer auf und ab, wodurch P. Gallonio, welcher unter ihm wohnte, aufgeweckt, sogleich herbeieilte. Er fand jedoch den Diener Gottes schon wieder im Bette, und etwas weniges im Munde verschleimt. Als jener fragte, wie er sich befinde, erwiderte er: „Antonius, ich gehe.“ Dieser rief demnach seine anderen Mitbrüder herbei und ließ auch die Ärzte kommen. Man fand den Heiligen im Bette sitzend, und da man neuerdings das Blutbrechen fürchtete, wurden mehrerlei Mittel dagegen angewendet. Er erholte sich in kurzer Zeit insoweit, daß er wieder Atem und Kräfte gewann und sprechen konnte. Der Heilige jedoch, vorherwissend seinen bevorstehenden Tod, sagte, es sei nichts von nöten. Indes hatten sich alle Patres versammelt, beteten auf den Knieen liegend zu Gott und beweinten ihren hinscheidenden, geliebtesten Vater. Schon traten alle Zeichen des Todes ein, nur das Bewußtsein war dem Sterbenden noch übrig; da sagte Baronio, welcher ihm die Seele aussegnete und die kirchlichen Sterbegebete verrichtete, mit lauter Stimme: „Du verlassest uns also, Pater, und sagst uns nichts? Gib uns wenigstens Deinen Segen.“ Nun erhob der Heilige seine Rechte und heftete seine Augen gegen Himmel; nachdem er eine geraume Zeit in dieser Stellung betend verharrt hatte, ließ er die Augen wieder gegen die Patres, welche um ihn herum knieten, herab, und machte mit dem Haupte eine kleine Neigung, gleichsam dadurch andeutend, er habe ihnen von Gott den Segen erlangt. Hierauf entschlief er sanft im Herrn, ohne eine andere Bewegung, um Mitternacht vom 25. auf den 26. Mai. Der Heilige erreichte demnach vom 22. Juli 1515 bis zum 26. Mai 1595 ein Alter von 79 Jahren, 10 Monaten und 4 Tagen.

Nach seinem Tode geschahen so viele Wunder, daß bald (schon zwei Monate nach seinem Tode) der Heiligsprechungs-Prozeß eingeleitet wurde. Philippus Neri wurde am 12. März 1622, nicht ganz 27 Jahre nach seinem Tode, von Papst Gregor XV. zugleich mit den heil. Isidor, Ignatius Loyola, Franz Xaver und Theresia unter die Zahl der Heiligen aufgenommen. Die Stadt Rom verehrt ihn als einen ihrer Patrone und dort wird der 26. Mai als Festtag gefeiert. In der von Philippus selbst erbauten Kirche ist nun eine Kapelle dem Heiligen geweiht, die aufs reichste aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

geschmückt ist und zahlreich von frommen Betern besucht ist. Das „Oratorium des heil. Philipp Neri" ist aber, wie schon oben gesagt, seinem frommen Zwecke durch die italienische Regierung entzogen und als Schwurgerichtssaal verwendet, so daß nun über Verbrechen verhandelt wird, wo früher Sünder durch Gebet und Betrachtung sich heiligten.

Der heil. Philipp Neri ist durch den Dichter W. Göthe auch in ungläubigen Kreisen viel bekannt geworden. Göthe kommt nämlich in seinen Werken[1]) auf den heil. Philipp Neri ausführlich zu sprechen. Obwohl er mit einer gewissen Ehrfurcht und Anerkennung[2]) von unserm Heiligen spricht, den er den „humoristischen („heiteren") Heiligen" nennt, so muß man gegen seine Darstellung doch lebhaften Protest einlegen, wie dies auch der Jesuit Alexander Baumgartner in seiner Schrift: Göthe's Lehr- und Wanderjahre (pag. 308 f.) mit Recht thut, indem er sagt: „Schaler, seichter und oberflächlicher als Göthe hat kaum ein bedeutenderer Romreisender das katholische Rom und seine Geschichte abgethan, karikiert und mißhandelt." Um nur ein Beispiel anzuführen, meint Göthe: „In einem enthusiastischen Momente wirft sich Philippus meist auf die Stufen des Altares und zerbricht ein paar Rippen, welche, schlecht geheilt, ihm lebenslängliches Herzklopfen verursachen und die Steigerung seiner Gefühle veranlassen." Göthe erklärt also den ganzen eingangs erzählten Vorgang auf rein natürliche Weise. Er läßt aber ganz unerklärt, wie es möglich sei, daß ein Mensch zwei Rippen breche, so daß sie sich fausthoch über die andern erheben, ohne daß damit eine Entzündung der Wunde verbunden wäre. Selbst wenn sich also das Brechen der Rippen auf natürliche Weise erklären ließe, so ist das Ausbleiben des Wundfiebers und der Entzündung der Wunde ein um so größeres Wunder! Auf ähnliche Weise legt sich Göthe alles Wunderbare im Leben des Heiligen zurecht, und was er sich nicht zurecht legen kann, das übergeht er. Auf diese Weise kann freilich nur ein verzerrtes Bild entstehen.

Wer sich unter den Lesern dieser Skizze weiter über den heil. Philipp Neri unterrichten will, der lese das schöne, bei Friedrich Pustet in Regensburg erschienene Buch: „Das Leben des heil. Philippus Neri ꝛc." von Dr. Friedrich Pösl. Er wird gewiß nicht bloß die reichste Erbauung und Belehrung, sondern auch viel Trost und Vergnügen daraus schöpfen; er wird dem großen Heiligen in Liebe zugethan werden und die Macht seiner Fürbitte in allen Anliegen erfahren.

Landshut. Dr. **Franz Witt.**

[1]) Sämtliche Werke, Verlag von J. G. Cotta in Stuttgart. 1860. 4. Band, pag. 363 ff.

[2]) Er nennt ihn z. B. einen „großen Mann" ꝛc.

Beiträge zur italienischen Litteratur des Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert.

Einleitung.

Die vorstehende Hagiographie hat † Witt vor etwa fünfzehn Jahren für das kirchenmusikalische Jahrbuch zur Verfügung gestellt und daran den Gedanken geknüpft, die vielen Unrichtigkeiten, welche sich in dem Werke von Otto Wangemann „Geschichte des Oratoriums" vorfinden, sollten durch den Redakteur des Jahrbuches bei dieser Gelegenheit richtiggestellt und verbessert werden.

Damals hatte der Unterzeichnete weder Lust noch Zeit, dieses bisher noch wenig bebaute Gebiet zu durchforschen und sich mit Wangemann einzulassen, der in so ausgesprochener Weise Partei ist, daß er sich nicht schämt, a. a. O., beispielsweise S. 54, zu schreiben: „Man muß sagen, daß alles, was Bedeutendes auf dem Gebiete der dramatischen Musik in Italien und Deutschland geleistet worden, erst nach der Reformation seinen Anfang genommen hat."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Es ist ja bekannt, daß die katholische Kirche erschlafft war und erst durch die Reformation aufgerüttelt wurde. Wir alle wissen, daß die Musik in der evangelischen Kirche mit und durch Luther ins Leben trat. Auch die katholische Kirche mußte, wollte sie nicht untergehen, sich aufraffen, und dazu war es nötig, daß sie ihre Kultusmusik einer gründlichen Regeneration unterwarf. Was Luther der evangelischen Kirche in Betreff der Musik wurde, das wurde Palestrina der katholischen. Der neue Aufschwung in der katholischen Musik geschieht also erst nach der Reformation durch den Mann, der auch Neri bei seinen Bestrebungen für dramatische geistliche Musik redlich unterstützte."

„Wir können deshalb mit Recht sagen, daß das Oratorium seinen wirklichen Anfang erst nach der Reformation genommen hat."

„Die Reformation erst brachte das Christentum in seine ursprüngliche Reinheit zurück, und es wurde dadurch auch die Musik wieder gereinigt u. s. w."

Die Arbeiten von Vertretern des Grundsatzes: *Post hoc, ergo propter hoc*, d. h. weil im 16. Jahrhundert die Wurzeln der Oper und des Oratoriums bereits zu entdecken sind, darum hat die Tonkunst durch die Reformation Luthers eine Auferstehung gefeiert, — verdienen keine ernstliche Beachtung. Man wende sich vielmehr an die Quellen, welche teils durch die Bibliographie, teils durch die noch in Manuskript oder Druck vorhandenen Denkmäler der Litteratur des sogenannten Oratorium zugänglich sind und wird dann zum Resultate gelangen, daß der hl. Philipp Neri, ohne es zu ahnen oder zu wollen, durch die Einrichtung, geistliche Lieder in italienischer Sprache teils während, teils nach den Vorträgen für die jungen Leute und Männer aus allen Ständen in einem außerhalb des eigentlichen Gotteshauses befindlichen Betsaale (Oratorium) singen zu lassen, den Anstoß zu größeren, teils scenisch gedachten und ausgeführten, teils dramatisch gedichteten Episoden aus dem alten und neuen Testamente, welche Gelegenheit gaben, Soli, Duo und Chöre unterzubringen, gegeben hat.

Diese Entwicklung jedoch nahm das „Oratorium" nicht schon im 16. Jahrhundert und zu Lebzeiten des hl. Philipp Neri, sondern erst gegen Ende des 17. mit Carissimi (1604—1674) und stand in innigstem Zusammenhange mit dem Entstehen und der Ausbildung des monodischen Stiles, der im 17. Jahrhundert mit unglaublicher Schnelligkeit den ernsten Kontrapunkt verdrängt hatte, und die Ursache zum Verfalle der Kirchenmusik überhaupt geworden ist.

Das geistliche Drama spielte sich in scenischer oder konzertartiger Form, besonders durch den Einfluß der Jesuitenkollegien, welche zur Bildung, Übung und Unterhaltung der Studenten in ihren Konvikten sich gerne biblischer Materien oder moralischer Allegorien bedienten, nicht mehr in Oratorien, sondern in den großen Sälen der Institute ab und bei Festlichkeiten, zu denen die Eltern der Studenten, die Gönner aus dem geistlichen und weltlichen Stande geladen wurden. Die neuen und tiefen Eindrücke, welche diese freie Musikgattung, besonders nach Einführung und Vervollkommnung der Instrumentalmusik auf die Zuhörer und in den Ausführenden hervorrief, weckte ganz natürlich das Verlangen, auch beim liturgischen Gottesdienste in dieser angenehmen Weise unterhalten zu werden, die Gläubigen in Scharen herbeizuziehen. Im falschen Glauben, die Kirche zum Oratorium gemacht zu haben, wurde dieselbe bald zu einem Konzertsaal umgewandelt.

Diese Sätze werden am besten durch eingehendes Studium der Musiklitteratur jener Zeit begründet. Es wäre eine dankbare Aufgabe für jüngere Kräfte, das reiche Material, welches größtenteils noch im Manuskript italienischer Archive und Bibliotheken ruht, durchzuarbeiten, um auf diese Weise die notwendigen Notenbeispiele zu gewinnen, und darzuthun, wie das „Oratorium" aus dem kunstlosen, nicht dem italienischen Volkscharakter entsprungenen, ihm aber äußerlich entgegenkommenden und eingeimpften, melodisch und rhythmisch, besonders aber deklamatorisch angepaßten Sprachgesang sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zur Kunstform herausgebildet hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Als Studienmaterial für das sechzehnte Jahrhundert weisen wir zuerst auf die *Laudi spirituali* hin, von denen im Jahre 1563 eine Sammlung in Venedig erschienen ist.[1]) Der Dominikanerpater Serafino Razzi, ein Florentiner, hat dieselben gesammelt und bemerkt, daß diese geistlichen Lobgesänge, von verschiedenen ausgezeichneten und frommen, älteren und neueren Komponisten in Musik gesetzt seien. In Florenz pflege man sie in den Kirchen nach der Vesper seit langer Zeit vorzutragen. Die Kompositionen sind für 3 und 4 Stimmen in einfacher, mehr syllabischer Art gehalten; der Name der Komponisten fehlt.

Im gleichen Jahre erschienen zu Rom Laudi (Lobgesänge) von Johann Animuccia, komponiert zum Troste und zur Betrachtung geistlich gesinnter und andächtiger Ordenspersonen und Laien. Die Texte sind in italienischer Sprache und 4stimmig in Musik gesetzt. Auf dem Titel ist Christus am Kreuze dargestellt; darüber stehen die Namen: JESUS. MARIA. Diese Kompositionen sind kunstvoller und weniger „populär" als die in Florenz erschienenen Laudi spirituali. Letztere erblickten auch sieben Monate später das Licht der Öffentlichkeit als die von Animuccia. Man erinnere sich nun, daß der heil. Philipp und Animuccia aus Florenz nach Rom gekommen sind, daß den Heiligen innige Freundschaft mit seinem musikalischen Landsmanne verband, daß Animuccia das erste Buch der 4-, 5- und 6stimmigen Madrigale dem Nikolaus del Nero bereits 1547 und ein 1. Buch 3stimmiger Madrigale mit einigen lateinischen Motetten und italienischen, geistlichen Gesängen den jungen Edelleuten Markus und Peter del Nero — auch Philipp stammte aus der florentinischen Adelsfamilie del Nero — 1565 dediciert hat, so wird man den Schluß ziehen dürfen, daß die florentinische Sitte, nach dem liturgischen Gottesdienst mehrstimmige geistliche Lieder in der Volkssprache zu singen, durch Animuccia dem heil. Philipp nahegelegt wurde.

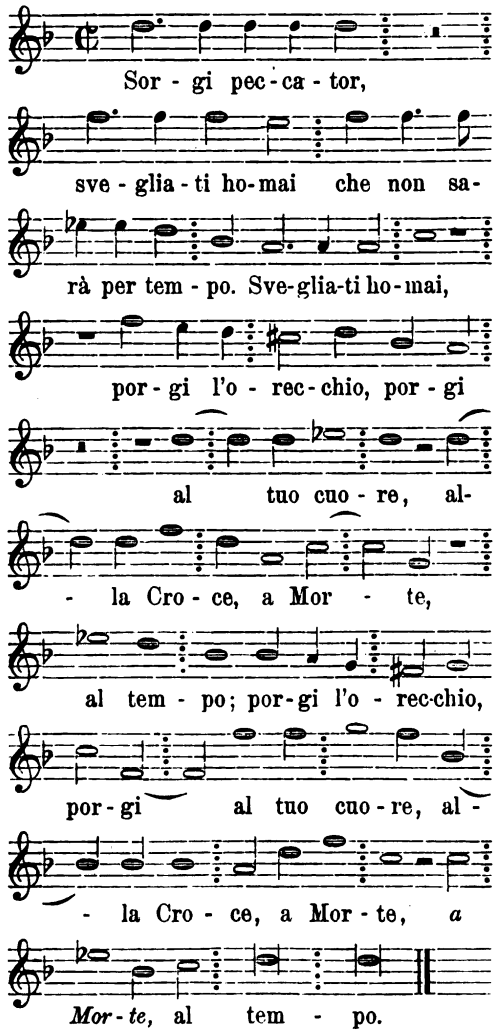
Animuccia ließ im Jahre 1570 ein zweites Buch von *Laudi* folgen, das Motetten und Psalmen mit lateinischem Texte und italienische geistliche Gesänge enthält. Im Vorwort[1]) bemerkt er: „Schon im ersten Buch (1563) habe er sich Mühe gegeben, eine gewisse Einfachheit zu beobachten, welche teils den Worten selbst, teils dem Charakter des Oratoriums vom heil. Hieronymus (dort befand sich nämlich der erste Betsaal des heil. Philipp, bevor die Chiesa nuova erbaut wurde), teils seiner Absicht, Andacht zu erwecken, entsprechend zu sein scheine. Nachdem aber dieses Oratorium durch die Gnade Gottes und die Hilfe von hervorragenden Prälaten und Edelleuten seit dieser Zeit außerordentlichen Zuwachs erhalten habe, habe es ihm entsprechend geschienen, die Kompositionen dieses 2. Buches zu vermehren und die Gesänge durch Mannigfaltigkeit, Wechsel von mehr und weniger Stimmen, mäßigen Gebrauch kontrapunktischer Mittel (Fugen, Inventionen: um das Verständnis der Worte nicht zu verdunkeln) so zu gestalten, daß sie wirksameren Eindruck auf das Herz der Zuhörer vermittels der Harmonie ausüben. Viele urteilsfähige und andächtige Personen hätten ihm erklärt, daß sie durch diese Gesänge sich mächtig zur Andacht angetrieben fühlten." Als schwacher Beleg für die Melodiebildung Animuccias diene nachfolgende, für sechs Stimmen geschriebene Sopranmelodie des letzten Satzes von Nr. 43. Der erste Satz beginnt mit dem Mahnruf (vierstimmig) O peccator che fai (O Sünder, was thust du), das 2. Sätzchen erinnert den Sünder an sein Gewissen, das ihn zur Buße mahnt, das 3. beginnt mit den Worten: Suona l'horribil tromba; im 4. wird er auf den gekreuzigten Heiland hingewiesen; im letzten nun wird er gemahnt, zu

[1]) Die genaueren bibliographischen Nachweise für die gedruckten Werke sind in Dr. Emil Vogels Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, Berlin, Verlag von A. Haack, 1892, zwei Bde., zu finden. Ebenso im Katalog der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna, drei Bde., 1890—1893.

[1]) Nur Cant. prim. der bei Anton Blado in Rom mit schönen Typen gedruckten Ausgabe befindet sich in meiner Bibliothek. Alle Nachforschungen nach einem zweiten Exemplare oder den übrigen fehlenden Stimmen sind bisher leider vergeblich gewesen; ich bitte den glücklichen Finder eines 2. kompletten Exemplares oder der fehlenden Stimmen, diese wichtige Publikation im Auge zu behalten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rechter Zeit aufzuwachen, auf sein Gewissen zu achten, an das Kreuz, an den Tod und an die Zeit zu denken. Animuccia läßt den Cantus singen:



Daß auf diese Art die Stimmung der gebildeten geistlichen und weltlichen Kreise in Rom zu Gunsten der Verständlichkeit des Textes, der Säuberung von Melodie und Rhythmus durch Entfernung rein formalistischer Kunstfertigkeiten und kontrapunktischer Hindernisse auch in der eigentlichen Kirchenkomposition umgestaltet wurde, ist leicht zu begreifen, daß Animuccia, der Vorläufer von Palestrinas Missa Papae Marcelli genannt werden darf, wie letzterer der Nachfolger des Florentiners in St. Peter geworden ist (1571), läßt sich aus den Werken Animuccias ohne Mühe erweisen (vgl. dessen Vorwort zu dem 1567 erschienenen Messenbande, in welchem Animuccia wiederholt, daß er bemüht gewesen sei, das Verständnis des Textes nicht durch zu große Künstelei zu erschweren und auch dem Ohre (*aurium voluptati*) einigermaßen entgegenzukommen)

Die Bibliographie kennt bisher zwischen 1563 und 1583 kein zweites Buch der Laudi spirituali, wohl aber aus dem Jahre 1577 ein in Rom gedrucktes drittes Buch mit dem Beisatz, daß diese dreistimmigen Laudi auf Veranlassung der hochwürdigen Väter der Kongregation des Oratoriums erscheinen; Komponisten sind nicht genannt. Das nämliche dritte Buch jedoch erschien nochmal 1588 unter Redaktion des spanischen Priesters, päpstlichen Sängers und Oratorianers Francesco Soto.

Die obenerwähnten 1563 erschienenen Laudi spirituali erschienen nach 20 Jahren (1583) in Rom selbst und zwar auf Veranlassung der hochwürdigen Väter der Kongregation des Oratoriums. (Siehe Dr. Vogel 2. Bd., S. 436.) In der Dedikation dieser dreistimmigen, gleichzeitigen Gesänge wird ausdrücklich erwähnt: „Während der geistlichen Übungen, welche täglich in unserm Oratorium gemacht werden, pflegt man immer irgend ein geistliches Lied zu singen, u. s. w." Im gleichen Jahre erschien ein zweites Buch solcher Gesänge für 3 und 4 Stimmen, ebenfalls auf Veranlassung der Oratorianer.

1589 endlich erschienen in Rom die drei Bücher in einer Gesamtausgabe. Ein viertes Buch edierte Francesco Soto 1591 in Rom ohne Angabe der Autoren für 3 und 4 Stimmen.

Die Jünger des hl. Philipp Neri verfolgten neben diesen erbaulichen Gesängen auch noch den Zweck, die weltlichen italienischen Madrigale wegen ihres teils zweideutigen, teils unsittlichen Textes zu verdrängen und unter Benutzung der Noten wenigstens sittenreine, religiöse, ja liturgische Texte zu verbreiten.

Besonders eifrig wirkte nach dieser Seite der hochwürdige, in den letzteren Jahren vom Hl. Stuhle selig gesprochene Oratorianer P. Juvenal Ancina aus Neapel. (Man sehe über sein Sammelwerk *Tempio armonico*, Dr. E. Vogel,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

a. a. O. II. S. 482, sowie die noch in der Biblioteca Vallicelliana in Rom vorhandenen handschriftlichen Dokumente.)

Zum Abschluß dieser unvermutet länger gewordenen Einleitung sei noch erwähnt, daß die scenische Darstellung des Werkes von Emilio del Cavaliere, gleichsam eine geistliche Oper, im Jubiläumsjahre 1600 mit Instrumentalbegleitung im Oratoriensaale der Chiesa nuova (Santa Maria de la Vallicella) erfolgte.

Über den musikalischen Wert dieser *Rappresentatione di anima, et di Corpo* siehe Dr. W. Ambros, Musikgeschichte, 4. Bd. S. 275.

Diese Gattung des „Oratoriums" scheint jedoch dem Unterzeichneten einen durchaus losen, nicht in der Idee des heil. Philipp Neri gelegenen Zusammenhang mit den Laudi spirituali zu haben und liegt mehr in der Konkurrenz, welche man in den geistlichen und kirchlichen Kreisen der um die gleiche Zeit entstehenden Oper machen zu sollen glaubte.

Mit Recht gilt Jakob Carissimi († 1674) als der Begründer des nunmehr als Kunstform geltenden Oratoriums. Über ihn und seine Werke siehe die Artikel von dem 1901 leider aus diesem Leben gerufenen Dr. Chrysander in „Allg. Musikzeit." 1876 und die Studie von Mich. Brenet in der italienischen „Rivista musicale" von 1897 S. 460 ff.

Von dieser Zeit ab erschien nun eine ungezählte Menge von Oratorien, besonders in Italien, und es gehörte zum guten Ton, und besonders in kleineren Städten zu einer Haupteigenschaft eines Komponisten im 18. Jahrhundert, irgend ein Oratorium geschrieben zu haben.

Nur wenige derselben erblickten das Licht der Welt, ganze Stöße jedoch ruhen in italienischen Bibliotheken und Archiven. Keine dramatisch anregende Scene aus dem alten und neuen Testamente, aus der Heiligenlegende und besonders aus dem Leben Christi, ist ohne mehr oder weniger gelungene dichterische und musikalische Bearbeitung geblieben. Diese Gattung der Musik fand besonders in England und Deutschland Boden, nachdem Georg Friedrich Händel (1685 bis 1759) dem Chore im Oratorium eine hervorragende Stelle anwies. Daß Händel viele Themate aus italienischen Oratorien entnommen hat, wurde bereits von Chrysander nachgewiesen; daß übrigens die kräftige Entwicklung der entlehnten musikalischen Gedanken bei Händel eine durchaus selbständige und großartige ist, braucht kaum erwähnt zu werden.

Als Beitrag zur reichen Litteratur italienischer Oratorien will nachfolgendes Verzeichnis von Werken dieser Gattung gelten, welche sich im Besitze von P. Joh. Bapt. Martini, dem bekannten Musikgelehrten in Bologna, befunden haben. Den Katalog hat der Unterzeichnete bereits im Jahre 1867 mit vielen Kompositionen Martinis (Autographe) und wertvollen handschriftlichen Notizen erworben, und möchte durch die Publikation dieses Verzeichnisses zu weiteren Nachforschungen für die Geschichte des Oratoriums, deren wir bis heute in der Gestalt eines zusammenfassenden Werkes entbehren, einen schwachen Anstoß geben.

Bekanntlich hat Leo Allaci als Bibliothekar des Vatikans in Rom († 1669) im Jahre 1666 die Dramaturgia divisa in 7 indici publiziert, in welchen er alle italienischen Dramen aufführt. 1755 erschien eine Neuauflage mit Korrekturen, Vermehrungen und Fortsetzung der Dramaturgie bis zum genannten Jahre.

Ohne Zweifel war P. Martini von dem Gedanken ausgegangen, das Werk Allacis zu ergänzen, denn das vorliegende Manuskript trägt den Titel: *Indici di Dramaturgia.* Im ersten Teile, von dem leider die Buchstaben „A" und „B" fehlen, ließ er den Titel der *Drami in musica* in alphabetischer Ordnung zusammenstellen und das Jahr der Aufführung hinzufügen. Z. B. Clemenza di Tito. 1735. Aufgeführt auf den Theatern in Venedig. Die Namen der Kompositoren jedoch fehlen. Außer Venedig sind noch die Theater von Bologna, Alessandria, Ancona, Bergamo, Brescia, Cremona, Firenze, Livorno, Parma, Roma u. s. w. erwähnt.

Den 2. Teil betitelt er: Indice delli Oratorii in Musica, Dialoghi, Azioni, Componimenti, e Rappresentazioni Sacre, che raccolte si trovano presso il Revd°: Pre Maestro di Capella di S. Francesco di Bologna il Prete Giambaptista Martini Minore Conventuale.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In diesem Katalog sind 1. die Titel der Werke, 2. die Städte, bezw. Kirchen und Lokale beigefügt, in welchen die genannten Oratorien aufgeführt wurden, 3. ist die Jahrzahl der Aufführung und der Komponist des Werkes angegeben. Außerdem ist die Bezeichnung der Bände notiert, in denen die genannten Oratorien der Sammlung Martinis zu finden waren; diese letztere wurde hier weggelassen. Obgleich die auf Veranlassung von P. Martini betitelte alphabetische Aufführung der Oratorien- und Kantatentitel eine ganz willkürliche, fast irreführende ist, so wollte sie der Unterzeichnete nicht abändern, um dem Original getreu zu bleiben. — Dieses zur Erläuterung des nachfolgenden Verzeichnisses.

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
1	Abele, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern in S. Maria della Morte	1738	Leonardo Leo, Maestro di Cap. in Napoli.
2	Abele, Composizione Sacra	Bologna, in S. Benedetto	1666	?
3	Abigaile, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1740	Francesco Durante.
4	S. Abramo, Orat. a 4° voci	Ferrara	1699	?
5	Abramo Sacrificante, Orat.	Bologna, in S. Sebastiano e Rocco	1689	P. Mro. Franc. Passarini.
6	Abramo Vincitor de' proprj affetti, Orat.	Bologna, in Casa Caprara	1687	Giac. Antonio Perti.
7	Acabe, Componimento Sacro	Bologna, in S. Benedetto	?	?
8	Accademia per Musica	Rom, im Pal. Christine's v. Schweden	1687	Bernardo Pasquini, die Instrum. von Arcangelo Corelli.
9	Adamo, Orat. a 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1723	Luca Antonio Predieri.
10	Adamo, Componimento	Rom, b. d. Philippinern	1735	Constanzo Romano, Virtuos des Kard. Ottoboni.
11	Adamo, Dramattica Musicale	Bologna in der Bruderschaft della SS. Trinità und in Casa Paleotti	1663 1667	Carlo Donato Cossoni, 1. Organist in S. Petronio.
12	Affetti di Compassione alla Morte del Redentore della Vita, Orat.	Bologna, in S. Maria della Vita	1705	?
13	Agare, Orat.	Bologna, in Casa Pepoli	1689	Giacomo Antonio Perti.
14	Agare, Orat.	Bologna, in Casa Astori Orsi	1672	Gio. Batta Vitali.
15	Agare, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern u. im Saal des Grafen Orsi Ercole Pepoli	1685 1680	Bartolomeo Monari.
16	B. Alessio Falconieri, Cantata a 2° voci	Bologna bei den P. P. Serviten	1737	?
17	S. Alessio, Orat.	Modena und Faenza	1687 1693	Bernardo Pasquini.
18	Amor Tiranno, Accademia	Bologna, in Casa Fantuzzi	1649	Domenico Pellegrini, Accademico Filomuso.
19	Angelo a Pastori, Componimento	Bologna, b. d. Philippinern	1755	Angelo Ant. Caroli, M. di Cap. d. Kathedralkirche.
20	S. Antonio di Padova, Componimento	Bologna, b. d. Philippinern	1755	Francesco Durante, Napoletano.
21	S. Antonio Mart. di Desiderio Oratorio Manoscritto	S. Francesco di Bologna	?	P. M. Gius. Ma. Pò, in Bologna Min. Conv. M. di Cap.
22	S. Antonio di Padova, Orat.	Lugo, bei den Minoriten	1709	Mario Bianchelli aus Rimini.
23	Applausi Trionfali	Ferrara, bei den Jesuiten	?	Sebast. Cherici, M. di Cap. an S. Spirito in Ferrara.
24	Apostolo dell' Etiopia S. Matteo, Orat. a 4° voci	Bologna, S. Maria della Vita	1726	?
25	Assalonne Riconciliato col Padre. Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1737	Don Matteo Bisso.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
26	Assunzione di Salomone al Trono d' Israele, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1734	P. Giambatt. Martini M. di Cap. di S. Franc., Min. Conv.
27	S. Atanasia, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1714	?
28	S. Atanasio il Grande, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1744	Don Matteo Bisso.
29	Attalia, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1716	Angelo Maria Laurenti.
30	Azione Dramatica in onore di S. Gio Nepomuzeno	Ferrara	1745	? [1]
31	Anime liberate dalle Pene del Purgatorio, Opera rappresentativa Manoscritta	Bologna	?	?
32	Battesimo di Costantino Imperatore Oratorio a 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1720	Franc. Peli, Bürger aus Modena.
33	Beato Riniero, Orat. a 4° voci	Bologna, St. Maria della Vita	1742	v. verschiedenen Autoren.
34	S. Beatrice d' Este, Orat.	Perugia, b. d. Philippinern	1712	Signora Camilla de Rossi Romana, Ordensdame d. Kaisers Joseph.
35	Benedizione d' Isacco a Giacobbe Orat. a 4° voc.	Bologna, b. d. Philippinern	1721	Graf Federico Calderini.
36	Bersabea, Orat.	Bagnacavallo bei den Camaldulensern	1706	D. Pier Fidentio Mauri.
37	Bettulia Liberata, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1750	Nicolo Jomelli Napolitano.
38	Bettulia Liberata, Orat.	Bologna, S. Martino Magg.	1703	Franc. M. Stiava da Lucca.
39	Bettulia Liberata, Orat. Sac.	Ravenna	1759	Niccolo Jomelli. (s. Nr. 37.)
40	B. Bonaparte Ghisilieri, Orat.	Bologna, S. Maria della Vita	1711	?
41	S. Bonifazio Martire, Orat.	Nocera	1722	D. Angelo M. Carosi, M. di Cap. in Sinigaglia.
42	Caduta di Gerusalemme, Cantata	Bologna, S. Maria della Vita	1727	Luca Ant. Predieri.
43	Caduta di Gerusalemme	Modena und Bologna, Casa Mattesilani	1688 / 1690	Gio. Paolo Colonna, M. di Cap. an S. Petronio zu Bologna.
44	Caino Condannato, Dramm. Musicale	Bologna, Orat. della S. S. Trinità u. S. Petronio	1664 / 1669	Maurizio Cazzati M. di Cap. an S. Petronio.
45	Cantata a 4° voc. sopra il S. S. Natale	Bologna, S. Gabriello	1722	Guido Ant. Chiarini.
46	Cantata a 4° voc.	Udine	1742	Clem. Monari, M. di Cap. in Forli.
47	Cantata in Lode del S. S. Sacramento	Budrio im Bolognesischen	1733	Bartolomeo Fabbri.
48	Cantata Pastorale à 2 voc.	Imola	1707	Gio. Battista Bassani.
49	Cantate à Gloria del S. S. Sacramento	Milano	1729	D. Dionigi Erba.
50	Cantata in Occasione d' Accademia	Camerino b. d. Minoriten	1713	?
51	Castità Trionfante, Orat. à 4° voc.	Castel S. Pietro im Bolognesischen	1733	?
52	B. Catterina dà Bologna, tentata di Solitudine, Oratorio	Bologna, S. Gabrielle	1697	Graf Pirro Albergati.
53	S. Catterina Martire di Allessandria, Manoscritto	Bologna, b. d. Philippinern	?	Giacomo Cesare Predieri.
54	S. Catterina V. e M., Orat. à 3° voc.	Bologna, Madonna di Saliera	?	Sandoni.

[1]) Auch bei Allacci Drammaturgia S. 850 ist das Textbuch erwähnt ohne Angabe des Komponisten. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
55	Gio. Antonio Turriani	Cremona	1684	Cavaglier Turinese.
56	D. Eville Merodach Milanta	Gedruckt in Bologna	1704	S. Cecilia al Organo, Orat.
57	Clem. Monari, M. di Cap. in Forlì	Forlì	1722	S. Cecilia, Orat.
58	?	?	?	Christus Dominus, Orat.
59	Luca Antonio Predieri	Bologna, S. Maria della Vita	1712	S. S. Cipriano e Giustina Martiri, Orat.
60	?	Cesenna, in S. Chiara	1715	S. Chiara, Orat.
61	Flavio Lanciani, Romano	Bologna	1702 1703 1704	San Clotilde Regina di Francia.
62	P. Giuseppe Maria Pò, Min. Conv.	Foligno	1719	S. Clotilde ec, Orat. à 4° voci.
63	Antonio M. Mazzoni	Bologna, b. d. Philippinern	1735	Componimento Sacro per il S. S. Natale.
64	Niccolò Jomelli	Bologna, b. d. Philippinern	1759	Componimento Sac. sop. la Natività di Maria Vergine.
65	Concilio de Pianeti, Serenata à 3° voci	Venezia	1729	Tomaso Albinoni.
66	Conforti di M. Verg. Adolorata	Bologna, S. Maria della Morte und ebenda	1723 1734	Giacomo Antonio Perti.
67	S. Contardo d'Este, Orat.	?	1705	?
68	Contese trà le Virtù Teologali in Coronare il Trionfo in Cielo di S. Andrea Avelino, Orat.	?	?	?
69	Conversione di Clodoveo Re di Francia, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern und Forlì	1722 1727	D. Clem. Monari, M. di Cap. in Forlì.
70	Conversione di S. Agostino	?	1672	?
71	Conversione di S. M. Egiziaca	Bologna, b. d. Philippinern	1710	?
72	Conversione della Maddalena, Orat.	Forlì	?	?
73	Conversione alla Fede del Rè di Bungo Giaponese, Oratorio	Faenza, bei den Jesuiten	1703	Pierro Paolo Laurenti, M. di Cap. am Collegio dei Nobili, Bologna.
74	Convito di Baldassarre, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1691	Graf Pirro Albergati.
75	Cristo al Limbo, Orat.	Bologna, S. Maria della Morte und S. Maria della Vita	1698 1707	Gianant. Perti, M. di Cap. in Bologna.
76	Cristo Condannato à Morte, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1733	?
77	Croce Scudo il Più Forte Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1747	?
78	Davide in Terebinto, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1744	Lorenzo Gibelli.
79	Davide, Oratorio à 5° voc.	Bologna, b. d. Philippinern	1721	Francesco Pistocchi.
80	Davide Persequitato, Orat.	Bologna	1702	Giacomo Cesare Predieri.
81	Dalla Morte la Vita, Orat.	?	?	?
82	Debora, Oratorio	Wien, kais. Hofkapelle	1734	Ignazio Conti, Compositore di Camera di S. M. C.
83	Decolatione di S. Gio. Battista, à 5° voci	Bologna	1704	?
84	Decolatione di S. Gio. Battista, Orat.	Bologna, Compagnia de Fiorentini	1699	P. Tomaso Ingegnieri della Carità.
85	Decolazione del S. Precursore Gio. Battista Oratorio	Bologna	1708	Floriano Aresti.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
86	Decolazione di S. Gio. Battista, Orat. à 4° voci manoscritto	Bologna, b. d. Philippinern	?	Giacomo Predieri.
87	Dialogo in Musica frà il B. Andrea Conti et un Anima Divota	Modena, bei d. Minoriten del Finale	1724	Ant. Tonelli, Carpigiano u. Organist von Finale.
88	Difensor della Fede, Orat. à 3° voci	Bologna, in S. Gabriele und b. d. Philippinern	1713 1719	Gio. Antonio Rizzieri.
89	Dina Rapita	Bologna, Casa Paleotti	1668	D. Carlo Donato Cossoni.
90	Dio Placato, Oratorio	Florenz	1692	P. Francesco Passarini, Min. Conv.
91	Disperato Raveduto, Orat.	Cesenna, b. d. Minoriten	1703	?
92	Divina Pietà Trionfante nell' Immaculata Conc. Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1730	Michele Fini
93	Divini Pressaggi dell'Umana Redenzione; Orat.	S. Spirito di Reggio bei den Minoriten	1713	P. Franc. Ant. Budrio vom Orden der Min. Osserv.
94	Divino Imeneo di S. Catterina V. e Mart; Orat.	?	1706	?
95	Divino Sposalizio di S. Catterina Verg. e Mart.; Orat. à 3° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1717	Giacomo Agazini.
96	Dolor di Cerere nel Ratto di Proserpina Componimento à 4 voci	Terra di Medicina im Bolognesischen	1735	Angelo Ant. Caroli, M. di Cap. an S. Stefano, Bologna.
97	Due Gigli Porporati nel Martirio delle S. S. Serafia e Sabina	Bologna	1679	Giacomo Antonio Perti.
98	Elementi in Gara nell' Osequio di Gesù Bambino. Oratorio	Bologna, b. d. Philippinern	1724	?
99	S. Elena al Calvario, Componimento, Sacro	Bologna, S. Maria della Morte	1746 1741	Leonardo Leo, M. di Cap. in Napoli.
100	Elia Sacrificante, Componimento Poetico	Bologna, S. Benedetto	1688	Domenico Gabrielli.
101	Eloquenza del Mare, ò sia la Predica à Pesci, Orat.	Bologna, al Crocifisso del Cestello	1705	Pietro Paolo Laurenti.
102	Enigma di Sansone, Orat.	Bologna, Casa Spada	1690	?
103	S. Ermenegildo, Orat.	Siena, Collegio Tolomei	1689	Giuseppe Fabbrini, M. di Cap. in Siena.
104	Esiglio di S. Silverio P. et Mart., Componimento Poetico	Bologna, S. Maria della Vita	1720	?
105	Espressione in Versi d'alcuni fatti di S. Giuseppe ridotta in Musica	Bologna	1659	D. Maurizio Cazzati.
106	Ester, Oratorio per Musica	Bologna, b. d. Philippinern	1723	Gius. M. Orlandini, M. di Cap. del Gran Prencipe di Toscana.
107	Ester, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1695	?
108	Ester, o vero la Caduta di Amano, Azione Sac.	Mantova	1690 [1]	?
109	S. Eufrosina, Oratorio à 4° voci.	Perugia, b. d. Philippinern Bologna, b. d. Philippinern	1713 1732	?[2]
110	S. Eustacchio, Orat.	Bologna, in S. Gabrielle	1699	Graf Pirro Albergati.
111	Fede Consolata, Orat.	Bologna, Crocifisso del Cestello	1705	Pietro Paolo Laurenti.
112	Fede Irrigata col Sangue, Orat.	Imola, S. Cassiano	1704	?

[1]) Auch bei Allacci Dramaturgia ohne Angabe des Dichters und Komponisten S. 309. F. X. H.

[2]) Auch bei Allacci S. 313 ohne Angabe des Kompon.; als Dichter Tommaso Giannini genannt. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
113	Felsina Protetta dalla B. V.	Bologna, im Saale degli Anziani	1706	Ant. Maria Fornasini.
114	Fiamme della Carità, e le Ceneri della Penitenza	Bologna, Sta. Maria della Vita	1705	Giacomo Cesare Predieri.
115	Figliolo Prodigo, Azione Sacra	Wien, Kaiserl. Hofkapelle	1735	Ignazio Conti, Compositore di S. M. C.
116	S. Filippo, Orat.	Foligno	1713	Alessandro Scarlatti.
117	S. Filippo Benizzi, Orat.	Foligno	1693	P. Giulio Cesare Querini, M. di Cap. in Foligno.
118	S. Filippo Neri Trionf., Orat. à 4° voci.	Bologna, b. d. Philippinern	1719	Franc. Manfredi, Accad. Filarm.
119	S. Francesco d'Assissi in Egitto, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1720	?
120	S. Francesco, Orat.	Bologna, Casa Dà Via	1708	Stefano Leporati.
121	S. Francesco di Paolo, Azione Sac. à 5° voci.	Brünn	1734	Wenzesl. Gurezki, Compositore des Kardinals Schrattembach.
122	S. Francesco di Sales, Appostolo del Chavais Componimento Sac. Manoscr.	Bologna, b. d. Philippinern	?	Franc. Leo, M. di Cap. in Napoli.
123	S. Francesco di Sales, Orat.	Faenza, Kathedrale	1742	Bartol. Bartoli, Musico di S. M. C.
124	Fuga di Agarre, Dram. Sac.	Ravenna	1732	P. Alessandro Salvolini, Minor. Convent.
125	Fuga Gloriosa di S. Pellegrino Laziosi à 4° voci.	Bologna, b. d. Philippinern u. in Castel S. Pietro sul Bol.	1731 / 1737	?
126	Fuga di Lotte, Componimento Sac.	Bologna, b. d. Philippinern	1746	Giov. Battista Predieri.
127	Fuga di Santa Teresa, Oratorio	?	1705	?
128	Fuga Vittoriosa di Santa Libania, Orat.	Imola	1699	Carlantonio Rivalta, M. di Cap. daselbst.
129	Furie Scacciate, Introduz.	Bologna, S. Benedetto	1663	?
130	S. Galgano Guidotti, Orat.	Bologna	1694	Giacomo Antonio Predieri, M. di Cap. an S. Petronio.
131	S. Galgano, Orat.	Bologna, S. Petronio	1703	Giacomo Antonio Perti, M. di Cap. an S. Petronio.
132	Gara del Merito, Orat.	Bologna, bei den Dominikanern	1707	?
133	Gara trà la Fortuna e il Merito Giudice Amore, Accademia	Ravenna, Sala del Palazzo	1715	?
134	Gefte, Orat.	Bologna, Sta. Maria della Vita	1706	Giacomo Cesare Predieri, M. di Cap. der Metropolitankirche.
135	Gefte, o vero il Zelo Imprudente	Bologna, Casa Orsi	1672	Giambattista Vitali.
136	Gefte, Principe dè Galaditi, Orat.	Lugo in der Romagna	1724	P. Alessandro Salvolini, Minor. Conv.
137	S. Gertrude, Orat.	Forli	1710	?
138	Gerusalemme Convertita	?	?	?
139	Geremia in Egitto, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1727	Gaetano Maria Schiassi.
140	Gesù al Sepolcro	Bologna, S. Maria della Morte	1718	Giacomo Ant. Predieri.
141	Gesù al Sepolcro, Orat.	Bologna, S. Maria della Morte und S. Maria della Vita	1707 / 1709	Giacomo Ant. Perti.
142	Gesù Bambino adorata da' Pastori, Pastorale	Bologna, b. d. Philippinern	1734	Giambattista San Martini.
143	Gesù Nato, Componimento Pastorale	Bologna, b. d. Philippinern	1742	Antonio Bencini, Romano, Kapellm. in Rom.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
144	Gesù Nato, Orat.	Bologna, Chiesa dei Poveri	1697	D. Gius. Anton. Silvani, Maestro di Cap. an gen. Kirche.
145	Gesù nel Tempio, Orat.	Bologna, Sta. Maria della Vita und Castel S. Pietro	1735 1753	Luca Ant. Predieri.
146	Gesù nel Tempio, Azione Sacra	Bologna	1694	Giacomo Ant. Perti.
147	Giacobbe, Azione Sacra Pastorale à 5° voci.	Brünn	1731	Wenceslao Gurezki, im Dienste S. H. d. Bischofs von Olmütz.
148	Gioele, Dramma Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1733	?
149	Gioele, Dramma Sacro	Rimini, bei d. Theatinern	1727	P. Diogenio Bigaglia, Benediktiner - Mönch von Cassino.
150	Gioas, Rè di Giuda, Azione Sac.	Wien, kaiserl. Hofkapelle	1735	Ant. Caldara, Vizekapellmeister S. Kais. Maj.
151	Gioas, Rè di Giuda, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1759	Antonio Speraindeo Napolitano.
152	Giobbe, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1688	Graf Pirro Albergati.
153	Giocchi di Sansone, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1718	Pietro Paolo Laurenti.
154	Giosue, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern und Modena	1688	Giovanni Bononcini.
155	Gionata, Componim. Sac.	Rom, bei d. Philippinern	1753	Bartolomeo Lustrini von Modena.
156	Giubilo de' Padri nel seno d' Abramo à 5° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1720	Cesare Monteventi.
157	Giuditta, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1717	Floriano Aresti.
158	Giuditta, Accademia Spirituale	Bologna, in Casa Orsi	1668	Maurizio Cazzati.
159	Giuditta, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1742	Franc. Antonio Baldassare Uttini.
160	Giuditta, Orat.	am Hofe zu Mantua	1672	Maurizio Cazzati.
161	Giudizio di Salomone, Oratorio	Mantua	1687	?
162	Giudicio di Salomone, Dramma Sacro	Rom	1703	Giuseppe Scalmani, M. di Cap. an S. Maria del Popolo u. an S. Girolamo.
163	Giuseppe Riconosciuto, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1750	Paolo Scalabrini, Professor bei Sr. Maj. dem König von Dänemark.
164	Giustizia Placata, Orator. Poesia del Stanzoni	Castel di Riolo im Bolognesischen	1706	Pietro Giuseppe Sandoni.
		Bologna, im Saale neben der Capella der Anziani	1705	
165	Gloria Pronuba dei Sponsali etc.	Bologna	1706	P. Giuseppe Maria Pò aus Finale, M. di Cap. an S. Francesco.
166	Gloria Restituita al Calvario, Componim. Sacr.	Bologna, b. d. Philippinern	1734	Leonardo Leo, Organist in Neapel.
167	La Grazia, l'Umanità, e Lucifero, Medialogo à 3° voci.	Rimini	1699	?
168	S. S. Crisanto e Daria, Oratorio	Mordano	1710[1]	?
169	Guerra in Cielo, Orat.	Bologna, S. Sebastiano e Rocco	1691	Giuseppe Aldrovandini.
170	Gulia Ucciso da Davide, Oratorio	Bologna, Kirche dei Poveri	1697	D. Antonio Silvani, M. di Cap. an gen. Kirche.
171	Iberia, Convertita, Orat.	Bologna	1684	?

[1]) Allacci S. 427 erwähnt ein Oratorium mit gleichem Titel Padova 1739 ohne Angabe des Dichters und Komponisten. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
172	Iddio Glorioso sul Castigo degli Angeli Superbi, Dialogo à 5° voci	Palermo	1716	?
173	Jezabelle, Orat.	Imola	1733	?
174	Jezabelle, Oratorio Sacro à 7° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1719	Giacomo Cesare Predieri.
175	Jezabelle, Oratorio Sacro	Ravenna, in S. Appollinare	1730	P. Alessandro Salvolini, Min. Conv.
176	Impegno delle Virtù, Oratorio manoscritto	Bologna, bei den Dominikanern	?	Giov. Batt. San Martini.
177	Impenitente Raveduto per Miracolo di S. Gaetano, Oratorio à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1731 [1])	?
178	Incarnazione Rivelata al Patriarca S. Giuseppe, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1741	Pietro Vinc. Chiochetti.
179	Innalzamento di Salomone al Trono, Azione Drammatica	Bologna, in S. Lucia	1739	?
180	Inimico Riconciliato per opera di S. Giovanni di Dio, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1722	Graf Ciro Aldrovandi.
181	Innocenza Oppressa, à 4° voci	Castel S. Pietro im Bolognesischen	1733	?
182	Interesse Vinto dalla Pietà	Bologna, in San Martino Maggiore	1704	Giacomo Canuti v. Lucca.
183	Joas, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1723	Graf Federico Calderini.
184	Iride di Pace, ò sia il B. Nic. Albergati, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1690	Graf Pirro Albergati.
185	Isacco Figura del Redentore. Componim. Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1754	Nicolo Jomelli aus Neapel.
186	Italia Difesa di Maria, Orat.	Bologna	1705	Pietro Giuseppe Sandoni, Organist der PP. Augustiner.
187	Italia Umiliata implora l' Ajuto di Maria Vergine	Bologna, in S. Martino Maggiore	1702	Giuseppe Aldrovandini, Ehrenkapellmeister des Herzogs von Mantua.
188	Lite in Cielo trà la Sapienza e la Sanità; Oratorio	Bologna, in S. Domenico	1705	Paris Francesco Alghisi, M. di Cap. in Bologna.
189	Madre de Maccabei; Oratorio	Siena, in der Kapelle des Collegio Tolomei	1688	Giuseppe Fabbrini, M. di Cap. in Siena.
190	B. Margarita da Cortona; Oratorio	Modena	1693	Antonio Gianetti, M. di Cap. in Modena.
191	S. Maria dell' Orazione, Componimento Sac.	Bologna, im Oratorium von S. Maria dell' Oraz.	1762	Domenico Barbieri.
192	S. Maria Liberatrice dal Terremoto	Bologna, im Saale neben der Kap. degli Anziani	1707	Antonio M. Fornasini Accademico Filarmonico.
193	Maria Vergine Annonciata dal Angelo; Orat.	Bologna	1704	?
194	Maria Verg. etc. Componimento Sacro	Bologna	1763	Domenico Barbieri.
195	Maria Annonciata dal Angelo, Cantata	Bologna, in S. Gabrielle	1701	Graf Pirro Capacelli Albergali.
196	Maria e Giuseppe in Traccia di Gesù	Bologna in S. Maria della Vita	1713	Giacomo Cesare Predieri.
197	Maria in Egitto, Orat.	?	1690	?
198	S. Maria Maddal. Pazzi, à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1723	D. Pietro Baldassari, M. di Cap. bei den Philippinern in Brescia.

[1]) Allacci nennt S. 510 als Komponisten Gius. Amadori und als Dichter Malatesta Strinati, was der Wahrheit entsprechen wird. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
199	S. Maria Maddal. Pazzi, Oratorio	Bologna und Ravenna	1704 / 1717	P. Ferdinando Antonio Lazzari, Min. Conv. in S. Francesco.
200	Maria Vergine in Traccia di Gesù, Oratorio	Bologna	1699	Giuseppe Giacomo Saratelli.
201	Maria Vergine Contemplata in due de suoi Dolori, Orat. à 3° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1726	D. Gio. Ma. Capelli, M. di Cap. am Dome zu Parma.
202	S. Marino sul Monte Titano, Dramma	Bologna, b. d. Philippinern	?	Angelo Caroli.
203	La Martire d' Alessandria S. Cattarina. Componimento Sacro	Bologna, S. Maria della Vita	1709	Giacomo Cesare Predieri.
204	Martire di Desiderio, S. Antonio di Padova, Melodramma	Pesaro	1698	P. M. Francesco Pò, Min. Conv. M. di Cap. in Assisi.
205	Martire di Desiderio, Oratorio	Mailand, bei d. Minoriten	1717	Giambattista Brevi, M. di Cap. in Mailand.
206	Martirio del Glorioso Vescovo S. Biaggio, e de suoi Sequaci, Oratorio à 5° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1728	Carlo Monza.
207	Martirio della Gloriosa S. Barbara, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1748	?
208	Martirio di S. Adriano Papa, Rappres. Sacra	Roma	1702	Malatesta Strinati.[1])
209	Martirio di S. Adriano, Dram. Sac.	Siena, i. d. Kapelle des Collegio Tolomei	1690	Giuseppe Fabbrini, M. di Cap. in Siena.
210	Martirio di S. Benedetta, Oratorio	Bologna	1704	?
211	Martirio di S. Colomba	Bologna, b. d. Philippinern	1689	?
212	Martirio di S. Erasmo, Oratorio	Bologna, b. d. Philippinern	1717	D. Gioseffo Caretti, Mansionario in S. Petronio.
213	Martirio di S. Lanno, Oratorio à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1720	Annibale Pio Fabri, Accademico Filarmonico.
214	Martirio di S. Mammete, Oratorio	Bologna, b. d. Philippinern	1723	?
215	Martirio di S. Polieuto, Orat. à 4° voc.	Bologna, b. d. Philippinern	1719	Annibale Piò Fabri, Accademico Filarmonico.
216	Martirio di S. Sinibaldo, Oratorio	Bologna, in Casa Albergati	1696	Graf Pirro Albergati.
217	Martirio di Zara, Regina di Spagna e di Memetto, Orat. 4° voci	Bologna	1703	?
218	S. Maurizio e Compagni Martiri, Comp. Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1743	Baldassare Galuppi.
219	Megera Delusa, Oratorio Sacro	Bologna, in S. Domenico	1706	?
220	Melodialogo trà la Grazia e la Colpa. Originale, à 2° voci	Rimini, b. d. Minoriten	1698	?
221	Morte Delusa per S. Antonio	Mailand, b. d. Minoriten	1709	?
222	Morte di Christo	Bologna, S. Maria della Morte	1719 / 1730	Graf Pirro Capacelli Albergati.
223	Morte di Maria Estuarda Regina di Scotia. Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1718	Ludovico Filippo Laurenti, Accademico Filarmon.
224	Morte di S. Antonio di Padova, Oratorio	Bologna, in S. Petronio	1676	Gio. Paolo Colonna.
225	Mosè al Mar. Rosso	Faenza	1719	?

[1]) Allaci S. 441 erwähnt ein Oratorium mit gleichem Titel ohne Angabe des Kompon., Dichters und Jahres, das in Padova erschien. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
226	Mosè Bambino Esposto al Nilo, Dialogo	Bologna, in S. Gabrielle	1698	Giacomo Cesare Perti, M. di Cap. an der Metropolitankirche.
227	Mosè Gittato nel Nilo, Oratorio à 4° voci	Rimini, bei den Minoriten	?	P. Ferdinando Lazari, Min. Conv., M. di Cap. in Assisi.
228	Mosè Infante Liberato dal Fiume. Tragedia ad uso d' Oratorio Sacro	Bologna, in Casa Monticineri	1707	Pietro Paolo Laurenti, Accademico Filarmonico.
229	Mosè Legato di Dio e Liberatore del Popolo Ebreo; Oratorio	Modena	1686	Gio. Paolo Colonna, M. di Cap. in Bologna.
230	Mosè Risorto dall' Acque, Oratorio	Bologna, in Casa Malvasia	1698	Giambattista Bassani, M. di Cap. in Ferrara.
231	Mosè nell' Acque, Orat.	Im Castell zu Ferrara	1675	Giambatt. Giansetti, M. di Cap. von St. Johann im Lateran zu Rom.
232	Nabal, o vero l' Ingratitudine Punita, Oratorio	Bologna, in Casa Pepoli	1682	Pietro degli Antonj.
233	Nabuccodonosor, Oratorio	Bologna, b. d. Philippinern	1686	Graf Pirro Albergati.
234	Nascita di Gesù Bambino, Oratorio	Bologna, in S. Gabrielle	1713	Giov. Ant. Rizzieri, M. di Cap. der gen. Kongr.
235	Nascita del Redentore, Oratorio	Bologna, b. d. Philippinern	1710	?
236	Nascita di Samuele, Orat. à 4° voci	Castel S. Pietro im Bolognesischen	1734	?
237	Olocausto d' Encomj à S. Nicolò Magno. Oratorio	Bologna	1672	Giov. Paolo Colonna, die Symphonie von Giov. Batt. Vitali.
238	Oracoli della Grazia, Oratorio	Bologna, im Saale der Pangiani und i. d. Kirche zu Riolo im Bolognesischen	1704 / 1707	Pietro Giuseppe Sandoni.
239	Oratorio in onore di S. Lorenzo (portugiesisch)	Lissabon	1723	D. Jaime de la Te y Sagar.
240	Oratorio di S. Giuseppe	Faenza	1693	Giov. Paolo Colonna.
241	Oratorio per la S. S. Annonciata (in französisch. u. italienischer Sprache)	Roma	1700	?
242	Oratorio del Diluvio	Bologna	1664	D. Maurizio Cazzati.
243	Oratorio sopra la Passione del Redentore	Bologna, S. Maria della Morte	1721	Giacomo Antonio Perti.
244	Oratorio sopra la Passione del Redentore	Bologna S. Maria della Morte	1697	?
245	Orat. à 4° voci per la Solennità di S. Antonio	Spoleto, b. d. Minoriten	1729	?
246	S. Orsola, Oratorio	Bologna, b. d. Philippinern	1689	Graf Pirro Albergati.
247	S. Ottilia, Oratorio	Bologna, b. d. Philippinern	1719	Graf Pirro Capacelli Albergati.
248	Paradiso Aperto ad un' Anima per Intercessione di S. Nicola di Tolentino; Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1723	P. Giacinto Roffi, Augustiner.
249	Pastori al Presepe, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1721	D. Francesco Pistocchi.
250	Passione di Gesù Cristo, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1738	Domenico Sarro, M. di Cap. in Neapel.
251	Passione di Gesù Cristo, Componimento Sacro	Modena	?	Giuseppe Venturoli, Dilettante.
252	Passione del Redentore sopra il Calvario, Orat.	Bologna, S. Maria della Morte	1728	Giacomo Antonio Perti.
253	Passione del Redentore, Oratorio	Bologna, b. d. Philippinern	1732	Angelo Antonio Caroli.
254	Passione del Signore, Componimento Sacro Manoscritto	Bologna, b. d. Philippinern	1749	Signore N. N. aus Neapel.

Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
255	Passione, Oratorio	Modena	1693	P. Attilio Ariosti, Organist bei den Serviten, Bologna.
256	Passione di Gesù Cristo Signore Nostro. Componimento Sacro	Bologna, S. Maria della Morte	1733	Antonio Caldara, Vizekapellmeister Sr. Kaiserl. Majestät.
257	Pazienza Ricompensata negli Avvenimenti di Tobia	Bologna, b. d. Philippinern	1761	Giov. Batt. Casali, Kapellmeister der lateranens. Kirche in Rom.
258	S. Pellegrino Laziosi, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1729	Luca Antonio Predieri.
259	S. Pelagia, Oratorio	Modena	1688	Alessandro Stradella.
260	S. Petronio Vescovo e Protettore di Bologna	Bologna, b. d. Philippinern	1721	Giuseppe Maria Buini, Accademico Filarmon.
261	S. Petronio preconizato di Dio, Vescovo di Bologna; Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1720	Giacomo Antonio Perti.
262	S. Petronio Princip. Protettore di Bologna; Oratorio	Bologna	1732	Graf Pirro Capacelli Albergati.
263	Pietà Trionfante; Orat.	Bologna, in S. Martino Maggiore	1701	Giacomo Goccini, Accademico Filarmonico.
264	S. Pio Quinto, Oratorio à 4° voci	Castel S. Pietro bei Bologna	1734	?
265	Priggionia e Morte di S. Roco; Oratorio	Bologna, in der Gesellsch. S. S. Sebastiano e Roco	1673	Pietro degli Antonj.
266	Prodiggi del Crocifisso nella Conversione di S. Filippo Laziosi; Orat. à 4° voci	Cento bei Ferrara	1734	Luca Ant. Predieri, M. di Cap. an S. Petronio.
267	Professione di due Confratelli nella Compania di S. Giuseppe. Componimento Sacro	Bologna, in der gen. Erzbruderschaft	?	?
268	Profeta Daniele; Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern u. Budrio im Bolognesischen.	1744 1751	P. Diogenio Bigaglia, Benediktinermönch von Cassino.
269	Profezia d'Eliseo nell'Assedio di Samaria; Orat.	Bologna	1686	Gianpaolo Colonna, M. di Cap. an S. Petronio.
270	Purificazione di Maria Vergine; Oratorio	Bologna, in S. Maria della Vita	1715	Giacomo Cesare Predieri.
271	Rachele, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	?	?
272	S. Radegonda, Regina di Francia	Bologna	1703	Signore Pietro Paolo Laurenti.
273	S. Radegonda, Regina di Francia	Bologna, S. Sebastiano e Roco	1694	P. Attilio Ottavio Ariosti, Servitenmönch.
274	Ripudio di Vasti, Orator. à 4 voci	Bologna, b. d. Philippinern	1724	Clemente Monari, M. di Cap. in Forli.
275	Ritorno dalla Capanna. Dialogo Pastorale	Bologna, in S. Gabrielle	1696	Graf Pirro Albergati.
276	Ritorno del Figliuol Prodigo	Bologna, b. d. Philippinern	1753	Ferdinando Bertoni.
277	Ritorno di Tobia, Orator. à 4° voci.	Bologna, b. d. Philippinern	1723	Antonio Lotti.
278	Santa Rosalia, Oratorio à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1726	Abbate D. Gaetano Boni.
279	Sacrificio d'Abel, Orat.	Bologna	1682	?
280	Sacrificio d'Abramo, Componimento Sacro.	Bologna, b. d. Philippinern	1739	Antonio Bencini.
281	Sacrificio di Abramo, Rappresentazione	Bologna	1732	?
282	Sacrificio di Gefte, Orat.	Castel S. Pietro im Bolognesischen	1722	?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
283	Sacrifizio di Jefte, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1726	Pietro Vinc. Chiocchetti.
284	Sacrifizio di Gefte, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1720	D. Francesco Pistocchi.
285	Sacrifizio di Gefte, Orat.	Ferrara	1673	Giuseppe Peranda.
286	Sacrifizio di Gefte, Orat. à 4° voci	Faenza	1702	Antonio Quintavalle.
287	Sagra Pastorale ad Uso d' Oratorio per il SS. Natale	Bologna	1709	?
288	Sagre Contese dell' Amore e della Umiltà per il Cuore di San Filippo, Orat. à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1721	D. Pietro Baldassari, M. di Cap. der Philippiner in Brescia.
289	Salomone Amante	Bologna, im Saale von S. Petronio	1679	Giovanni Paolo Colonna.
290	Salomone, Rè d' Israele, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1756	Matteo Bisso.
291	Sansone, Oratorio	Bologna	1677	Giovanni Paolo Colonna, M. di Cap. in S. Petronio.
292	Sansone, Oratorio	Forli, im Saale del Publico	1718	Pietro Paolo Laurenti.
293	Santissima Vergine Annonciata, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1738	Pietro Vinc. Chiocchetti.
294	Santità Freno alla Triannide	Bologna	1694 1696 1701	P. Nicolo Zanardo, Philippiner.
295	Santità Riconciliata col Mondo per Opera di S. Filippo Neri, à 4° voc.	Bologna, b. d. Philippinern	1722	D. Pietro Baldassari, M. di Cap. der Philippiner in Brescia.
296	S. Sebastiano, Drametto	Bologna, in S. Sebastiano e Roco	1675	D. Agostino Filipuzzi.
297	S. Sebastiano, Oratorio	Bologna, in S. Sebastiano e Roco	1710	Pietro Paolo Laurenti, Accadem. Filarmonico.
298	Sepolcro nell' Orto, Orat.	Wien	1711	Marc. Antonio Ziani, kais. Vizekapellmeister.
299	Sepoltura di Christo, Componimento Sacro	Bologna, S. Maria della Morte	1704	Giacomo Antonio Perti, M. di Cap. an S. Petronio.
300	Serenata à 3° voci (Manoscritta)	Bologna, in Casa Pepoli	?	Francesco Balerini, Virtuos des Herzogs von Mantua.
301	Serenata per Musica	Bologna, im Collegio Ancarano	1734	Angelo Caroli, Accadem. Filarmonico.
302	Si Considera la Santissima Vergine in due de suoi Dolori, Orat.	Bologna, in Santa Maria della Vita	1732	D. Gioseffo Maria Caretti, Mansionario an S. Petronio.
303	S. Sigismondo, Orat.	Bologna, in S. Sigismondo	1691	?
304	S. Sigismondo Rè di Borgogna	Bologna, b. d. Philippinern	1687	Domenico Gabrielli.
305	S. Sigismondo Rè di Borgogna, Orat.	Bologna, in der Sala dei Notari del Civile	1704	Giuseppe Aldrovandini, Kapellmeister des Herzogs von Mantua.
306	Sisara, Oratorio	Bologna, in der grössern Kapelle des Palazzo Publico	1667 1670	Maurizio Cazzati, M. di Cap. an S. Petronio.
307	Il Sole in Aresto, Orat.	Mailand	1700	Francesco Castelli, M. di Cap. daselbst.
308	Sponsali d' Ester, Orat.	Bologna, in Casa Astorre Orsi	1676	D. Giovanni Legrenzi.
309	Sposalizio di S. Gioseffo, Orat.	Bologna, in der Gesellsch. SS. Sebastiano e Roco	1706	Pietro Sandoni.
310	Sposalizio di Rebecca, Orat.	Bologna, in Casa Astorre Orsi	1675	Floriano Aresti.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
311	S. Stefano Rè d'Ungaria, Orat.	San Severino, bei den Minoriten	?	Antonio Caldara.
312	Susanna, Orat.	Bologna	1690	?
313	Tavole della Legge, Orat.	Bologna	1688	D. Nicolò Gianardi.
314	Tempio della Grazia, Orat.	Rom, Kirche der heiligen Apostel	1723	P. Domen. Giordani, Min. Conv., M. di Cap. an SS. Apostoli.
315	Tentazione d'Incredulità, che ebbe S. Catterina dà Bologna, Musica	Bologna, b. d. Philippinern	1725	D. Giacomo Agazini
316	S. Teodora, Orat.	Bologna, in Casa Elefantuzzi	1678	Giov. Paolo Colonna, M. di Cap. an S. Petronio.
317	S. Teodosia, Oratorio	Modena	1685	Alessandro Scarlatti.
318	S. Teresa, Componimento Sacro	Bologna, b. d. Philippinern	1746	D. Matteo Bisso.
319	Tomaso Moro, Tragedia ad uso di Oratorio	Bologna	1704	D. Eville Merodach Milanta.
320	Tomaso Moro, Tragedia ad uso di Oratorio	Bologna, in der Bruderschaft della Carità	1696	Vincenzo Maria Orlandi.
321	Transito di S. Antonio di Padova, Orat.	Brescia, bei d. Minoriten	1700	Paris Francesco Alghisi, M. di Cap. in Brescia.
322	Transito di S. Giuseppe, Orat. à 3 voci	Bologna, b. d. Philippinern	1720	?
323	Transito di S. Giuseppe, Orat.	Bologna, in der Kapelle des Palazzo Paleoti	1685	Gianpaolo Colonna.
324	Trionfo Adriatico, Serenata Sac.	Atri	1713	Francesco Finarola, M. di Cap. daselbst.
325	Trionfo del Divino Amore	Faenza, b. d. unbeschuhten Karmeliten	1703	?
326	Trionfo della Carità, o vero Santa Cattarina da Bologna; à 4° voci	Bologna, b. d. Philippinern	1721	Giuseppe Maria Nelvi.
327	Trionfo della Croce, Orat.	Bologna, Santa Maria della Vita	1708	?
328	Trionfo della Croce, Orat.	Bologna	1703 1713 1724	Giacomo Cesare Predieri.
329	Trionfo della Dottrina Cristiana	Bologna, i. d. Pfarrkirche Santa Maria Maddalena	1706	?
330	Trionfo della Fede di S. Cattarina Verg. Mart.	Bologna, in Santa Maria della Vita	1714	?
331	Trionfo della Gloria, Orat.	Terra di Bagnara	1715	?
332	Trionfo della Grazia, Orat.	Monforte, bei den PP. Augustinern	?	D. Lodovico Cajmo, Kapellmeister in Mailand.
333	Trionfo della Grazia, Orat.	Bologna	1705	Pietro Giuseppe Sandoni.
334	Trionfo della Grazia, Orat.	Ferrara	1706	?
335	Trionfo della Grazia, o vero la Conversione di Maddalena	Bologna	1704 1705	?
336	Trionfo della Grazia, o vero la Conversione di Maddalena	Bologna	1729	Graf Pirro Capacelli Albergati.
337	Trionfo della Grazia, o vero la Conversione di Maddalena, Oratorio à 3° voci	Modena	1703	?
338	Trionfo della Grazia, o vero la Conversione di Maddalena, Oratorio à 3° voci	Bologna, in SS. Sebastiano e Roco	1695 1696	?
339	Trionfo della Grazia, Divoto trattenimento, Oratorio à 3° voci	Faenza	1704	?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr.	Titel	Ort — Jahr der Aufführung		Komponist
340	Trionfo de Publici Voti, Serenata	Parma	1728	?
341	Trionfo della Religione in Santa Chiara	Bologna, bei den Nonnen zu S. Ludovico	1672	?
342	Trionfo della Sapienza, Oratorio	Bologna, bei den Dominikanern	1704	Paris Francesco Alghisi, M. di Cap. in Bologna.
343	Trionfo delle Virtù	Bologna, i. d. Pfarrkirche von San Benedetto	1662	?
344	Trionfo sù le Tentazioni in S. Catterina dà Bologna, Orat.	Bologna, S. Maria della Vita	1713	?
345	Vera Scorta al Cielo, Composizione Sac.	Bologna, im Oratorium von San Domenico	1665	P. Giov. Anton. Manara, Dominikaner.
346	Vergine Annunciata, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern Bologna, in der Residenz der Signori Filarmonici	1720 1721	Giuseppe Matteo Alberti.
347	Verità Abborrita in Onore di S. Giovanni Battista, Oratorio	Cento, im Gebiet von Ferrara	1690	?
348	Verità Confessata dà un' Anima Dannata p. Commando di S. Antonio	Mailand, in S. Francesco	?	?
349	S. Vicente Patron de Ambaj Lisbonj	Kathedrale von Lissabon	1723	Luis Calixto de Costa y Feria.
350	Vita Redenta, Orat.	Bologna, in Santa Maria della Vita	1706	?
351	Vittima Generosa, Orat.	Bologna, in Casa Azzolini	1679	Petronio Franceschini.
352	Vittoria di Christo Morto e Risorto; Orat.	Ferrara	1691	Sebastiano Cherici, Maestro di Cap.
353	Vittoria di Davide contro Golia	Bologna, b. d. Philippinern	1657	Giov. Bononcini.
354	Vittoria di S. Filippo Neri	Bologna, in Casa Orsi	1669	D. Maurizio Cazzati.
355	Vittoria Navale prodetta dà Pio V.	Bologna	1705	Giacomo Goccini.
356	Umiltà Coronata, Orator.	Bologna, bei den Dominikanern	1725	D. Pietro Baldassari, M. di Cap. der Philippiner in Brescia.
357	La Volontà, il Potere, il Decreto Divino in Impegno. Melodialogo per l'Immaculata Concez.	Rimini, bei d. Minoriten.	1702	?
358	Zelo Trionfante di S. Filippo Neri, Orat.	Bologna, b. d. Philippinern	1710	Floriano Aresti.
359	Zoe e Nicostrato Convertiti da Sebastiano Martire, Orat.	Bologna	1710	?
360	Zoe e Nicostrato Convertiti da Sebastiano Martire, Oratorio	Bologna	1708	Floriano Aresti.

Mehr als 350 Oratorien, die innerhalb eines Jahrhunderts in Italien komponiert und aufgeführt wurden, waren demnach als Manuskripte im Besitze Martinis, während der unschätzbare Katalog des Liceo musicale in Bologna, 3. Bd., S. 7—16, von Oratorien und Cantaten aus dieser Zeit und von den eben aufgezählten Kompositionen nur folgende ausweist:

1) Einen Druck von 1714, Op. 10, von Conte Pirro Capaceli Albergati mit 6 Cantaten und 2 Oratorien. Nur das Oratorium S. Eustachio ist auch im Martinischen Index erwähnt; die übrigen, im gedruckten Katalog noch angegebenen 7 Nummern fehlen hier, dagegen bringt Martini 13 neue Oratorien, von denen auch das neueste biographisch-bibliographische Quellen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lexikon Robert Eitners keine Erwähnung thut.

2) Von Giov. Bononcini enthält Katalog Bologna eine Cantate S. Maria Magdalena, das obige Register noch das Oratorium Josua, welches der Katalog von Eitner, 2. Bd. S. 119 ff. aus Modena nachweist.

3) Von Jomelli kennt obiger Katalog 3 Oratorien, der in Bologna ebenfalls drei; nur „Isaak" ist beiden gemeinsam. In Eitners Quellenlexikon 5. B. S. 295 sind für Betulia liberato nnd Isacco die Fundorte angegeben.

4) Von P. Martini selbst existiert das Oratorium „Salomon" in Bologna; als Jahrzahl dürfte 1734 aus obigem Katalog richtig sein. Bologna besitzt von ihm noch das „Opfer Abrahams" und zwei unter sich verschiedene Oratorien „S. Pietro" von 1738 und 1739.

5) Von Giac. Ant. Perti stehen einige im Katalog von Bologna, welche in obigem Register fehlen und umgekehrt.

5. Von Al. Stradella besitzt Bologna den S. Giovanni Baptista, das obige Verzeichnis aber nennt noch S. Pelagia.

Zur größeren Übersicht für Beurteilung neuer Komponistennamen, welche sowohl bei Fétis, als auch im Quellenlexikon Eitners fehlen, sowie zur Eruierung neuer Werke bekannter Komponisten folgt anbei das alphabetische Namenregister des Indice de la Dramaturgia, soweit derselbe Oratorien aufzählt, unter Hinweis auf die laufende Nummer des obigen Verzeichnisses.

Die mit * bezeichneten Namen sind weder in Eitners Quellenlexikon, das einstweilen bis „Kytsch" reicht, noch in Fétis Biogr. universelle aufgeführt.

*Agazini, Don Giacomo 95, 315.
Albergati, Pirro, Graf 52, 74, 110, 152, 184, 195, 216, 222, 233, 246, 247, 262, 275, 336.
Alberti, Giuseppe Matteo 346.
Albinoni, Thomaso 65.
*Aldrovandi, Ciro, Graf 180.
Aldrovandini, Giuseppe 169, 187, 305.
Alghisi, Paris, Franc. 188, 321, 342.
Amadori, Gius. 208.
Antonj, Pietro degli 232, 265.
Aresti, Floriano 85, 157, 310, 358, 360.
Ariosti, P. Attilio, 255, 273, 359.
Baldassari, Don Pietro 198, 288, 295, 356.
Balerini, Franc. 300. (Nur in Eitners Q.-L., wahrscheinlich identisch.)
*Barbieri. Domenico 191, 194.
*Bartoli Bartolo 123.
Bassani Giv. Bapt. 48, 230.
Bencini, Ant. 143, 279.
Bertoni, Fernando 276.
*Biancheli, Mario 22.
Bigaglia, P. Diogenes 149, 268.
Bisso, Don Matteo 25, 28, 290, 318.[1])
Boni, Abbate, Gaetano 278.
Bononcini, Giov. 154, 353.
Brevi, Giambattista 205.
Buini, Gius. Mar. 260.
*Cajmo, Don Ludovico 332.
Caldara, Ant. 150, 256, 311.
Calderini, Federico Graf 35, 183. (Bei Eitner Q.-L. ohne Taufname.)
*Calixto Louis de Costa y Feria 349.
*Canuti, Giacomo 182.
*Capelli, Don Gius. Maria 201.
*Caretti, Don Gius. 212, 302.
Caroli, Ang. Ant. 19, 96, 202, 253, 301.
Carosi, Don A. M. 41.
Casali, Giov. Batt. 257.
Castelli, Franc. 307.
Cazzati, Don Maur. 44, 105, 158, 160, 242, 306, 354.
Cherici, Seb. 23, 352.
Chiarini, Guido Ant. 45. (Nur bei E. Q.-L. kurz erwähnt.)
Chiochetti, Pietro Vincenzo 178, 283, 293.
Colonna, Giov. Paolo 43, 224, 229, 237, 240, 269, 289, 291, 316, 323.
Conti, Ign. 82, 115.
Cossoni, Carlo-Donato 11, 89.
Costanzo Romano 10 (wahrscheinl. Costanzi Giov. Batt).
Durante, Francesco 3, 20.
Erba, Dionysio 49.
Fabbrini, Giuseppe 103, 189, 209. (Bei Eitner Q.-L. Fabrini.)
Fabri, Annibale Pio 213, 215.
*Falbri, Bartholomeo 47.
Filipuzzi, Don Agostino 296.
*Finarola, Franc. 324.
Fini Michele 92.
*Fornasini Ant. Ma. 113, 192.
Franceschini, Petronio 351.
*P. Francesco Antonio di Bndrio, Min. Osservant. 93.
Gabrielli, Domenico 100, 304.
Galuppi, Baldassare 218.
*Gianardi, Don Nicolo 313.
*Gianetti, Ant. 190.
Giansetti, Giambatt. 231.
Gibelli Lorenzo 78.
Giordani, P. Domenico 314.
Goccini, Jac. 263, 355.
*Gurezki, Wenceslaus 121, 147.
Jayme, Don de la Tey Sagar 239.
Incertus 2, 4, 7, 12, 16, 24, 27, 30, 31, 33, 40, 50, 51, 58, 60, 67, 68, 70, 71, 72, 76, 77, 81, 83, 91, 94, 98, 102, 104, 107, 108, 109, 112, 119, 125, 127, 129, 132, 133, 137, 138, 148, 161, 167, 168, 171, 172, 173, 177, 179, 181, 193, 197, 207, 210, 211, 214, 217, 219, 220, 221, 225, 235, 236, 241, 244, 245, 254, 264, 267, 271, 279, 281, 282, 287, 303, 312, 322, 325, 327, 329, 330, 331, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 347, 348, 350, 357, 359.
Ingegnieri, P. Thomaso 84.
Jomelli, Nicolo 37, 39, 64, 185.
*Lanciani, Flavio 61.
*Laurenti, Angelo Maria 29.
*Laurenti, Lud. Filippo 223.

[1]) In Eitners Q.-L. nur „Salomon" erwähnt; Lebenszeit Mitte des 18. Jahrhunderts.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:13 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Laurenti, Pierro Paolo 73, 101, 111, 153, 228, 272, 292, 297.
*Lazzari, P. Ferd. Ant. 199, 227.
Legrenzi, Don Giov. 308.
Leo, Franc. (Kapellmeister in Neapel) 122.
Leo, Leonardo 1, 99, 166.
*Leporati, Stefano 120.
Lotti, Ant. 277.
*Lustrini, Bartolomeo 155.
Manara, P. Giov. Ant. 345.
*Manfredi, Franc. 118.
Martini, Giambatta 26.
Mazzoni, Ant. Ma. 63.
*Mauri, Pier Fidentio 36.
*Milanta, Eville Merodach 56,[1]) 319.
Monari, Bartolomeo 15.
Monari, Don Clemente 46, 57, 69, 274.
*Monteventi, Cesare 156.
Monza, Carlo 206.
Nelvi, Giuseppe Maria 326.
*Orlandi, Vinc. Maria 320.
Orlandini, Gius. Ma. 106.
Pasquini Bernardo 8, 17.
Passarini, P. Franc. 5, 90.
Peli, Franc. 32.
*Pellegrini, Domenico 18.
*Peranda, Giuseppe 285.
Perti, Giac. Ant. 6, 13, 66, 97, 131, 141, 146, 243, 252, 261, 299.
*Perti, Giac. Ces. 226.
Perti, Gianant. 75.
Pistocchi, Don Fr. 79, 249, 284.
*Pò, P. Gius. Maria 21, 62, 165, 204.
Predieri, Giac. Anton. 130, 140.
Predieri, Giac. Cesare 53, 80, 86, 114, 134, 174, 196, 203, 270, 328.
Predieri, Giov. Batt. 126.
Predieri Luca Ant. 9, 42, 59, 145, 258, 266.
Querini, Giulio Cesare 117.
*Quintavalle, Antonio 286.
Rizzieri, Giov. Ant. 16, 88, 234.
*Rivalta Carlantonio 128.
*Roffi, P. Giacinto 248.
*Rossi, de Camilla, Romana 34.
*Salvolini, P. Alessandro 124, 136, 175.
Sandoni, Pier. Gius. 54, 164, 186, 238, 309, 333.
*San Martini, Giambattista 142, 176.
Saratelli, Gius. Giac. 200.
Sarro, Domenico 250.
*Scalabrini, Paolo 163.
*Scalmani, Gius. 162.
Scarlatti, Alessandro 116, 317.
Schiassi, Gaetano Maria 139.
Silvani, Don Gius. Ant. 144, 170.
*Speraindeo, Ant. 151.
Stiava, Franc. Mar. 38.
Stradella, Alessandro 259.
*Tonelli, Anton. 87.
*Turriani, Gio. Ant. 55.
Uttini, Franc. Ant. Bald. 159.
Venturoli Gius. 251, 280.
Vitali, Giov. Batt. 14, 135.
Zanardo, P. Nicolo 294.
Ziani, Marcant. 298.

Es wird gerne zugestanden, daß die hier aufgezählten Oratorien für die Musikgeschichte relativ geringen Wert haben, so lange nicht der Fundort genau bezeichnet werden kann; für die Bibliographie jedoch ist auch dieser kleine Beitrag über großenteils verschollene Schätze nicht ganz ohne Wert.

Regensburg. **F. X. Haberl.**

[1]) In meiner Bibliothek vorhanden; „Per la festa di S. Cecilia" (3 Canon), gedruckt in Bologna 1705. Er nennt sich Kapellmeister an der Kollegiatkirche des hl. Blasius in Cento.

Gibt es noch echt gregorianische Melodien?[1])

Gregorianische Melodien oder gregorianischen Choral benennt man gemeiniglich die für den liturgischen Gottesdienst der römisch-katholischen Kirche bestimmten Gesänge, welche im freien Rhythmus stehend und in den sogenannten acht Kirchentonarten komponiert, auch jetzt regelmäßig in der alten, aus dem 12. und 13. Jahrh. stammenden Quadratnotenschrift geschrieben sind. Den Namen „gregorianisch" haben sie von dem Papste Gregor I. d. Gr. (590—604), welcher nach einigen Geschichtschreibern diese Art des Gesanges eingeführt und mehrere dieser Melodien selbst komponiert haben soll. Auch „römischer" Gesang oder Choral heißen sie, weil dieser Gesang der römischen Kirche eigentümlich ist.

In neuerer Zeit erhob sich nun ein bedeutender Streit um die Echtheit dieser Gesänge, ob sie wirklich von Gregor I. herstammen. Es handelt sich dabei nur um die Meßgesänge, welche schon in den ältesten neumierten Chorbüchern aus dem 10. Jahrhundert und den mit Linien versehenen Manuskripten aus dem 11. und 12. Jahrhundert aufgezeichnet sind. Die Meinungen über deren Ursprung gehen direkt gegeneinander; eine Reihe von Musikforschern behauptet, daß diese Melodien die echten Gesänge Gregors seien, von anderer Seite wird dies bestritten. Bis jetzt ist es noch zu keinem vollen Ausgleich gekommen.

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts regte sich — seit der Aufhebung

[1]) Gegenwärtiger Artikel ist eine Zusammenfassung dessen, was in Betreff dieses Gegenstandes in der „Cäcilia" von Trier, in der Paléographie musicale und im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" von Dr. F. X. Haberl weitschichtiger ausgeführt wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Klöster und Chorherrnstifte, in welchen der Choralgesang tägliche Aufgabe war, — wiederum das Verlangen, den Choral, den eigentümlichen Gesang der Kirche, in seine Rechte eingesetzt zu sehen. Denn was, besonders in Süddeutschland, noch an Choral gesungen wurde, war äußerst wenig; die Choralbücher und Choralweisen, wie nicht minder die Art des Vortrages, waren sehr verschieden, und auch in den Ländern, wo der Choral immer noch viel betrieben wurde, hatte man über Mangel der Einheit zu klagen. Unter die ersten verdienstvollen Männer, welche den Choralgesang in Deutschland zu befördern bestrebt waren, zählen der Kanonikus Dr. Karl Proske und der Chorregent an der Alten Kapelle zu U. L. Frau in Regensburg, J. G. Mettenleiter. Letzterer bearbeitete unter Beirat des ersteren das Enchiridion chorale, welches 1853 im Druck erschien[1]) und vom Hochw. Bischof Valentin Riedel zum Gebrauche für die Diözese Regensburg vorgeschrieben wurde. Bei Bearbeitung dieses Buches hielt sich Mettenleiter an die besten älteren Druckwerke des Graduale und Antiphonarium. Freilich war es nicht vollständig, aber es genügte vorläufig.

Unterdessen kam dem belgischen Jesuiten P. Louis Lambillotte in der Bibliothek zu St. Gallen in der Schweiz ein Antiphonar zur Kenntnis, welches nach Ansicht der Sachverständigen dem 10. Jahrhundert angehörte und worin sich Choralgesänge mit Neumen fanden; es waren übrigens nur die Gradualien und Alleluja des Kirchenjahres. Eine möglichst gut gefertigte Kopie dieses ziemlich abgegriffenen Manuskriptes veröffentlichte Lambillotte nach ein paar Jahren (Paris 1851, Brüssel 1867).[2]) Das war ein Fund von großer Tragweite. Es galt als das älteste Dokument des gregorianischen Chorals und man sah darin die echten Weisen des heil. Gregor. Die Musikgelehrten Danjou und Fetis jedoch erhoben alsbald Widerspruch gegen diese Annahme, welchen Lambillotte in der Ausgabe von 1867 zu beseitigen bemüht war. Er hatte es aber nicht bloß bei der Facsimilierung dieser Melodien bewenden lassen, sondern er fügte auch eine Erklärung der rätselhaften Neumenzeichen[1]) hinzu, wie er sie aus der Vergleichung mit den späteren notierten Melodien als zutreffend gefunden zu haben glaubte.

Durch diese Arbeit wurde auch in weiteren Kreisen das Interesse für Neumenforschung geweckt. Man durchsuchte die Bibliotheken und fand viele Codices, welche nicht bloß die Gradualien, sondern auch die übrigen Meßgesänge enthielten; eine reiche Ausbeute lieferte besonders die Bibliothek von St. Gallen, auch in der Nationalbibliothek zu Paris fanden sich viele solcher Schätze. Da man auch bald einsah, daß die Neumenerklärung Lambillottes unzulänglich sei, unternahmen es mehrere gelehrte Musiker, zutreffende Erklärungen auszustudieren. Fetis in Brüssel, Danjou, Railard und Nisard in Paris, P. Anselm Schubiger in Einsiedeln u. a. verwendeten viele Mühe und großen Scharfsinn darauf, die Neumen möglichst richtig zu entziffern, doch der Erfolg entsprach nicht den Bemühungen. Fast jeder Gelehrte hatte ein eigenes System gebildet, und so entstanden bis heute mehrere Neumensysteme, welche in manchen Punkten sehr voneinander abweichen und auch einige abstruse Dinge zu Tage förderten; so will z. B. P. Dechevrens[2]) in den Neumen die Länge und Kürze der Töne und sogar einen Taktrhythmus entdecken. Zu einer befriedigenden Lösung dieses Rätsels ist man bis heute noch nicht gekommen; eine richtige Wiedergabe neumierter Melodien (ohne Linien) ohne Zuhilfenahme von notierten Manuskripten ist noch nicht gelungen. Das Haupthindernis liegt eben darin, daß diese Zeichen keinen bestimmten Ton bezeichnen, ferner zwar einige Bewegungsformen der Stimme erkennen lassen, aber wieder keine Intervalle angeben. So befindet man sich immer in einem dunklen Labyrinthe, in

[1]) Enchiridion chorale sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum etc. redegit ac comitante Organo edidit J. G. Mettenleiter. 1853. (Pustet, Regensburg.)

[2]) Antiphonaire de S. Grégoire. Par L. Lambillotte S. J. Bruxelles 1867.

[1]) Ebenda S. 190 ff.

[2]) Dechevrens A. S. J. Études de science musicale. III. Bd. Paris chez l'auteur. 1898.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

welches manchmal ein kleiner Lichtstrahl bringt, aber zuletzt finden wir doch keinen Ausweg.

Trotz dieser Schwierigkeiten glaubte man doch endlich in den Besitz der echt gregorianischen Kirchengesänge gelangt zu sein, nämlich in den ältesten Manuskripten, in welchen diese Melodien, sei es in Neumen, sei es in Noten oder auch mit Buchstaben aufgezeichnet waren; denn diese deckten sich, wenigstens dem Auge und den Bewegungen nach, mit den neumierten Melodien.

Ein besonderer Anstoß zu weiterer Neumenforschung ergab sich, als der berühmte Abt Dom Prosper Guéranger von Solesmes es durch große Bemühungen dahin brachte, daß in Frankreich die römische Liturgie wieder eingeführt wurde; dazu wollte man natürlich auch die alten römischen liturgischen Gesänge haben. Doch kam in dieser Beziehung keine Einheit zu stande. Darum ging Guéranger selbständig für sein Kloster voran und beauftragte den Dom Pothier, welcher 1859 ins Kloster eintrat und ein tüchtiger Musiker war, sich dem Studium der Musikarchäologie zu widmen, um mit ihm an der Wiederherstellung des richtigen Choralgesanges bezw. der ursprünglichen gregorianischen Melodien zu arbeiten. Dieser besuchte viele Bibliotheken, verglich die ältesten notierten Manuskripte und arbeitete überhaupt nach dem von Guéranger aufgestellten Grundsatze: „Worin die verschiedenen Manuskripte übereinstimmen, das ist als die ursprüngliche gregorianische Lesart anzuerkennen." Die neumierten Codices benützte er zur weiteren Korrektur. So arbeitete er mit angestrengtem Fleiß fast 20 Jahre, und die Frucht dieser Bemühung war das im Jahre 1883 im Druck erschienene „Liber Gradualis a S. Gregorio Magno olim ordinatus postea summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus — cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum Congregationis Benedictinae Galliarum praesidis ejusdem jussu editus — Tornaci-Nerviorum typis Societatis S. Joannis Evang. Desclée, Lefebure et Sociorum. 1883."

Daß darin die wieder gefundenen echten gregorianischen Melodien enthalten seien, galt weiterhin als eine unbestreitbare Wahrheit, doch ließen sich auch ein Jahrzehnt vorher schon gegenteilige Stimmen in Frankreich und Deutschland vernehmen.[1])

Verschärft wurden die Gegensätze, als Ende der 60er Jahre Rom daran ging, den Bitten und Wünschen vieler Bischöfe zu entsprechen, welche dahin gingen, daß wieder Einheit in den liturgischen oder Choralgesängen hergestellt werden möchte. Der Heil. Stuhl hielt es nicht für zuträglich, erst auf neu anzustellende Forschungen zu warten, welche doch nie ein einheitliches Resultat unter den Gelehrten ergeben würden, und setzte deshalb eine eigene Kommission ein, welche für ein schon existierendes und praktisches, d. h. für alle Chöre passendes Choralwerk, zur allgemeinen Einführung tauglich, sich entschied. Als solches wurde für die Feier des hl. Meßopfers (Graduale) die sogenannte Medicaea angenommen.

Dagegen erhob sich nun ein gewaltiger Sturm von seite vieler Gelehrten und Musiker in Frankreich und Deutschland, welche die Einführung der alten Melodien des 10. und 11. Jahrhunderts als die Arbeit des hl. Gregor d. Gr. als die offiziellen Gesänge forderten. Man wird sich noch erinnern der Anstrengungen, welche die französische Partei bis jetzt — aber vergebens — machte, den Heil. Stuhl zur Verwerfung der Medicaea und zur Annahme ihrer eigenen Choralbücher zu bewegen. Um diesen Versuchen einigermaßen die Spitze abzubrechen, verordnete der Heil. Stuhl durch ein Breve vom 7. Juli 1894, daß fortan die authentischen Choralausgaben nicht mehr als cantus gregorianus bezeichnet, sondern einfach „libri chorici ecclesiae" genannt werden sollen.

Der Kämpfe weiter zu gedenken, welche seit den letzten 30 Jahren um den Cantus gregorianus geführt wurden, wobei es an widerlichen Scenen nicht fehlte,[2]) ist hier nicht der Ort. Ich wende

[1]) Mélodies grégoriennes. Par Dom Jos. Pothier. Tournay. 1880. Préface pag 3.

[2]) Wen dieselben interessieren, der lese „Die Choralausgabe der hl. Riten-Kongregation (Editio

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mich also gleich zu der Beantwortung der Frage: „Haben wir noch echte Gesänge des hl. Gregor I.?"

Diejenigen Musiker, welche in den Melodien, die wir in den alten Neumen- und Notenhandschriften vom 10. Jahrhundert angefangen, soweit sie übereinstimmen, finden, und wie sie in der neuesten Zeit durch Dom Pothier in Solesmes und M. Hermesdorff in Trier in Druck herausgegeben wurden, die echten gregorianischen Melodien sehen, stützen sich auf folgende Beweispunkte:

1. auf die ununterbrochene Tradition a) der Benennung und Anerkennung, b) der Sangesweise. Was das erste betrifft, so weist P. Germain Morin O. S. B. von Maredsous nach,[1]) daß schon Egbert, Bischof von York (732—66) von einem Antiphonarium und Missale des hl. Gregor I., welcher bekanntlich einige Mönche nach England als Missionäre schickte, Erwähnung thut. Papst Hadrian I. (772—95) wird bezeichnet als der Verfasser der Verse: „Gregorius praesul", welche nach seiner Verordnung alljährlich vor dem Introitus des ersten Adventsonntages gesungen wurden. Ebenso sind Amalarius von Metz, Agobard von Lyon, Walafried Strabo, sämtlich aus dem 9. Jahrhundert, Zeugen, daß man damals allgemein die liturgischen Gesänge dem Papst Gregor zuschrieb. Im gleichen Jahrhundert (ca. 872) berichtet der Diakon Johannes, der Geschichtschreiber dieses Papstes, daß damals noch das authentische Antiphonar Gregors, dessen Ruhelager u. s. w. vorhanden war.

Was das zweite, die Tradition der Gesangsweise, betrifft, so behauptete man, daß durch mündliche Überlieferung die Melodien in ihrer Unversehrtheit durch die Jahrhunderte fortgepflanzt worden seien, bis es gelang, sie durch Neumen oder Noten auf Linien zu fixieren. Es sei das Gedächtnis der damaligen Sänger noch so stark gewesen, daß sie den ganzen Inhalt des Antiphonariums behalten und andern überliefern konnten. Zudem waren die Neumen, eine so unvollkommene Tonschrift sie auch sind, einige Unterstützung des Gedächtnisses, die Klosterchöre bestanden aus alten und jungen Mönchen, die jungen lernten die Gesänge von den älteren und die so oft gehörten Melodien prägten sich tief ins Gedächtnis ein, auch die Oberhirten wachten sorgfältig über die Reinerhaltung der Gesänge.[1])

2. Man hat auch auf die ambrosianischen Gesänge hingewiesen, welche fast die nämliche Kompositionsweise aufweisen, wie die gregorianischen. Darum sei es um so sicherer, daß die in Neumen und Noten verzeichneten Melodien dem hl. Gregor I. zugehören, und der ambrosianische Gesang nichts anderes sei, als der alte, vor Gregor bestehende lateinische Kirchengesang.[2])

Sind nun einige dieser Beweispunkte anscheinend geeignet, die aufgestellte These von der Echtheit der gregorianischen Melodie kräftig zu unterstützen (andere büßen bei genauerer Untersuchung ihre Wahrscheinlichkeit sogleich ein), so müssen wir doch den Gründen, welche gegen diese These vorgebracht werden, einen so hohen Grad von Beweiskraft zugestehen, daß man an der Richtigkeit des Satzes kaum mehr zweifeln kann, es seien die aus den Neumen in Noten übersetzten Gesänge des 10. und 11. Jahrhunderts nicht mehr die Gesänge des hl. Gregor I.

Diese überwiegenden Gründe sind:

1. Mehr als nachdenklich muß die Thatsache machen, daß kein Schriftsteller oder Geschichtschreiber zur oder unmittelbar nach der Zeit Gregors etwas von dessen musikalischer Thätigkeit erwähnt, selbst die Papstbücher, welche solches von andern Päpsten vor und nach ihm verzeichnen, schweigen gänzlich. Auch in den Schriften Gregors kömmt nichts davon vor, und das ganze 7. Jahrhundert weiß nichts davon zu melden.[3]) Erst im 9. Jahrhundert kommen Andeutungen vor und geschieht vom Gesange Gregors Erwähnung. Der erste Geschichtschreiber, welcher mehreres von des großen Papstes musikalischer Thätigkeit zu sagen

Medicaea), ihre Geschichte u. s. w. Von J. N. Ahle. 1895. Regensburg, Pustet.

[1]) „Les veritables origines du chant grégorien." Par D. Germain Morin. Extrait de la Revue benedictine de Maredsous (Belgien) 1890.

[1]) „Cäcilia". Organ für kathol. Kirchenmusik. Herausgegeben von Mich. Hermesdorff. 1875—78.

[2]) „Les veritables origines" etc. pag. 13.

[3]) Auch Dom G. Morin bestätigt dies Schweigen des 7. Jahrhunderts pag. 33.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

weiß, ist sein Biograph, der Diakon Johannes (um 872), er erzählt von der Sammlung der liturgischen Gesänge in ein Buch (Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit), von der Singschule, dem Bette, worauf Gregor beim Unterrichte zu liegen pflegte, von dem authentischen Antiphonarium, welches sorgfältig bewahrt wurde.[1])

2. Mögen auch solche Zeugnisse, wie das vom Diakon Johannes, für die Echtheit der Melodien sprechen, so fehlt noch immer das Wichtigste, nämlich die Dokumente d. h. die Aufzeichnung dieser Gesänge, wie sie im 6. Jahrhunderte lauteten. Von ihnen geben uns erst die Neumenbücher des 9. und 10. Jahrhunderts einigen Aufschluß und es drängt sich naturgemäß die Frage auf: „Hat man schon zu Gregor's Zeit die Neumen als Tonschrift benützt? und hat man wirklich darnach gesungen? dienten diese unsicheren Zeichen wirklich zur Fortführung einer sicheren Tradition?" Mögen nun diese Gesänge mit Neumen aufgezeichnet gewesen sein oder nicht, so bleibt es immer unbegreiflich, wie dadurch eine vollkommene Fortpflanzung möglich war. War das Gedächtnis auf sich allein angewiesen, so war es an und für sich unmöglich; ein solches Riesengedächtnis, welches eine so große Anzahl von Gesängen rein erhalten soll, wird wohl niemand bei diesen alten Sängern voraussetzen. Aber auch das Hilfsmittel der Neumen, welche keinen Ton bezeichnen und kein Intervall kund machen, welche bloß einige Tonbewegungen und Biegungen andeuten, bietet nicht im geringsten eine Garantie, daß die Melodien unversehrt und ohne jegliche Veränderung auf Nachfolger übergehen, mag man auch die Sache noch so plausibel darstellen.[2])

Daß es unmöglich ist, Melodien ohne klare und bestimmte Tonschrift auf mehrere Generationen hinaus intakt zu vererben, zeigt das Faktum, daß, obwohl unter Pipin der römische Gesang im Frankenreiche eingeführt wurde, später Karl d. Gr. wiederholt Sänger aus Rom bezog. Etwas Ähnliches lesen wir auch von England. Die deutschen kirchlichen Volksgesänge waren sicherlich mit Noten aufgezeichnet; welche Veränderungen sie aber im Laufe der Zeit erlitten, das lehrt uns ein Blick in das Buch „Das katholische Kirchenlied" von Dr. W. Bäumker.[1]) Hukbald bekennt,[2]) daß man Melodien mit bloßer Neumenschrift nicht zu singen im stande ist. Guido sagt das nämliche und klagt bitter darüber,[3]) daß jeder Singmeister vom andern abweiche, so daß es gleichsam so viele Antiphonarien gebe als Singmeister. Um diesem Übelstande abzuhelfen, bemühten sich beide, eine sichere Tonschrift zu erfinden, was dem letzteren auch gelang.

Um den gregorianischen Melodien den Charakter der Echtheit zu sichern, könnte man auch annehmen, daß Gregor sie mit Buchstaben verzeichnet habe und die Neumen eine spätere Erfindung zum Behufe leichterer Übersichtlichkeit seien, jedoch auch davon gibt uns keine Schrift und kein Dokument vor dem 10. Jahrhundert Aufschluß. Erst Hukbald[4]) deutet etwas davon an und Odo korrigiert sein mit Buchstaben notiertes Antiphonar.[5]) Die Neumen sind für uns bis auf den heutigen Tag noch ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch, mag auch noch so oft (in der Paléographie musicale) proklamiert werden: Die Gelehrten können jetzt die Neumen lesen. Und so mag es noch lange Zeit bleiben.

3. Damit ist auch eine andere Behauptung gerichtet. Man sagte nämlich, die Echtheit dieser Melodien sei auch dadurch verbürgt, daß ihre Übertragung in Noten von den Singmeistern der verschiedenen Länder in solcher Gleichförmigkeit geschehen sei.[6]) Eine solche Gleichförmigkeit der Übertragung ist bei der Unsicherheit der Neumen absolut undenkbar, son-

[1]) Johannes beschreibt das Antiphonar nicht näher.

[2]) „Cäcilia". 1876. S. 37. Anmerk. 3.

[1]) Das katholische Kirchenlied. Von Dr. Wilhelm Bäumker. 3 Bde. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Buchhandlung. 1883. 1886. 1891.

[2]) Gerbert, Scriptores ecclesiastici de Mus. sacra. (St. Blasien 1784) I. 117 b.

[3]) Ibidem. II. 25. a.; 35. a.

[4]) Gerbert l. c., I. 118. b.

[5]) Ibidem. I. 251.

[6]) „Cäcilia" 1877. — Paléographie musicale. Par les Bénédictins de Solesmes. I. 1889. pag. 24.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dern diese Übertragungen stammen aus einer Quelle und wurden nach und nach durch Abschriften in die andern Länder verbreitet.

4. Ein anderer, sehr bemerkenswerter Punkt betrifft das Tonsystem und die Tonarten. Wenn auch das sog. mittelalterliche Tonsystem aus dem griechisch-römischen Tonsystem hervorgegangen ist, so unterscheidet es sich doch durch die Knappheit und Geschlossenheit seiner Darstellung. Es ist durchaus diatonisch mit Ausschluß des chromatischen und enharmonischen Geschlechtes, es ist auf acht Tonarten fixiert, von denen je zwei, eine authentische und eine plagale eigentlich zusammengehören, ebenso ist der Ambitus, Umfang jeder Tonart genau umschrieben und ist die Konstitution einer jeden klar gezeichnet. Von alldem aber enthalten die Werke von Musiktheoretikern des 6. und 7. Jahrhunderts: Boetius, Cassiodor, Isidor, auch noch Aurelius v. Reome in seinen theoretischen Teilen noch nichts; erst anfangs des 9. Jahrhunderts ist Alkuin der erste, welcher von den 8 Tonarten spricht.[1]) Gewiß aber verleugnen die Kompositionen keineswegs das Tonsystem ihrer Zeit so weit, daß zwischen Theorie und Praxis gleichsam ein Abstand von zwei Jahrhunderten läge. Da kann man ganz wohl der Ansicht des gelehrten Gevaert („La Mélopée antique dans les chants de l' Eglise latine." Gand 1895) beistimmen, daß der melismatische Gesang aus dem syllabischen erst zur Zeit der hellenischen Päpste in Rom sich entwickelte und somit sein Aufblühen in das Ende des 7. Jahrhunderts zu setzen sei. Es fehlen uns auch Dokumente oder Fragmente der weltlichen Gesangmusik aus dieser Zeit.

5. Es muß noch hervorgehoben werden, daß die sog. gregorianischen Melodien, welche uns das 11. und 12. Jahrhundert auf Neumen mit Linien oder in Notenschrift übertragen hat, einen Höhepunkt einer Epoche der Gesangskunst bedeuten, welcher noch nicht im 6. Jahrhundert erreicht sein konnte, geschweige erst im 4. Jahrhundert zur Zeit des hl. Ambrosius. Es ist eine ganz unverbürgte Legende sehr später Zeit, daß Ambrosius die vier authentischen Tonarten in den Kirchengesang eingeführt, Gregor der Gr. sie dann auf 8 durch Hinzufügung der 4 Plagaltonarten erweitert habe.

Vor ungefähr 12 Jahren entdeckte man einen Teil eines Antiphonariums nach ambrosianischem Ritus, welches nicht vor dem 11. Jahrhundert geschrieben sein kann, da es nach Guidonischer Weise die Gesänge in Neumen auf Linien verzeichnet enthält. Diese Gesänge sind um ein geringes einfacher gehalten als die sog. gregorianischen, aber gerade wie diese nach der Konstitution der 8 Tonarten gebildet. Einige haben durch diesen Fund sich täuschen lassen und wollten in ihnen die echten ambrosianischen Melodien ersehen. Doch ist dies keineswegs denkbar. Sollte die Gesangsweise der Kirche schon im 4. Jahrhundert, kaum daß diese aus der Zeit der Verfolgungen herausgetreten war, und unter den politischen und kirchlichen Unordnungen (Arianer) einen so außerordentlichen Aufschwung gewonnen haben? Der hl. Augustin berichtet, daß zu seiner Zeit der Kirchengesang so einfach war, daß er mehr einer Rezitation als einem Singen glich. Keine kirchliche Kunst machte in all diesen Jahrhunderten besondere Fortschritte, und so wird auch die Musikkunst nur geringe Fortschritte gemacht, die Entwicklung nur langsam sich vollzogen haben.

Niemals hat sich eine Kunst in außerordentlichen Sprüngen fortentwickelt, es bedurfte großer Zeiträume bis ein Höhepunkt erreicht wurde. Die Polyphonie oder Mehrstimmigkeit in der Gesangmusik trat ihren Weg zu Hukbalds Zeit (10. Jahrhundert) an und erreichte ihren Gipfelpunkt erst im 16. Jahrhundert mit Palestrina; die neuere Harmonie nahm ihren Ausgangspunkt mit Viadanas Generalbaß (Anfang des 17. Jahrhunderts) und bedurfte fast dreier Jahrhunderte, bis sie zu der Höhe emporstieg, die uns z. B. in den Werken von Richard Wagner entgegentritt. Die Monodie begann nach der Mitte des 16. Jahrhunderts und feierte ihre höchsten Triumphe erst zwei Jahrhunderte später im Koloratur- und Bravourgesange. Und diese Entwicklungen fanden doch unter bei weitem günstigeren

[1]) Gerbert l. c. I. pag. 15. 19. 26. 37.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Verhältnissen statt, als die Zeit vor dem 10. Jahrhundert sie darbot.

Es ist ferner keinen Augenblick daran zu zweifeln, daß die kirchlichen Obern über die Gesänge wachten. G. Morin führt einen Brief an, worin Papst Leo IV. (847—855) einen Abt Honorat, wahrscheinlich von Farfa, tadelt, daß in seinem Kloster der Gesang des hl. Papstes Gregorius verachtet, und eine andere Gesangsweise als die fast in der ganzen occidentalischen Kirche gebräuchlich ist, festgehalten werde. Er befiehlt ihm unter Strafe des Bannes, in modulatione et lectione sich nach der römischen Kirche zu richten.[1]) Aber alle Sorgfalt und Wachsamkeit konnte es nicht verhindern, daß Guido sich zur Klage veranlaßt sah, es gäbe fast so viele Antiphonarien als Singmeister, da jeder die Neumen anders deute. Es verstößt gegen den Wortlaut und den Sinn der bezüglichen Stelle Guido's, wenn einige diese Worte bloß auf die Vortragsmanier deuten wollen.

Gesetzt auch — datum sed non concessum —, es enthielten auch die ältesten neumierten Codices die echten Melodien Gregor's, so ist der Zweifel noch nicht gehoben, ob denn die Übertragung dieser Neumen auf Linien und in Noten auch die richtige ist. Keines der in neuerer Zeit aufgestellten Neumensysteme kann eine Norm angeben, nach welcher die Intervalle zu behandeln seien oder wann den einzelnen Zeichen diese oder jene Bedeutung zukomme. Und so können wir den notierten Melodien im Gegenhalte zu den neumierten nur eine äußerliche Ähnlichkeit zusprechen und nicht mehr. Wenn man uns sagt, es sei uns doch das Wesentliche von diesen Melodien geboten, so wird man uns auch wieder nicht aufzeigen können, was dieses Wesentliche ist.

Wenn man die hier dargelegten Gründe für und wider die Echtheit der sog. gregorianischen Melodien, wie sie in den mit Linien versehenen Manuskripten des 11. Jahrhunderts vorliegen, abwägt, so wird jeder vorurteilsfreie Leser sich zu der Annahme gedrängt fühlen, daß die Behauptung von der Echtheit dieser Melodien nicht aufrecht erhalten werden kann, sondern daß man in denselben eine nachgregorianische Arbeit sehen muß. Daß damit dem Werte und der Kunst dieser Gesänge kein Abbruch geschieht, wird jedem Vernünftigen klar sein.

P. Atto Kornmüller, O. S. B.

[1]) Les veritables Origines etc. pag. 11.

Über die Schule polyphoner kirchlicher Vokalkomposition.

Die Gesangmusik ist die ursprüngliche, dem Menschen eigenste Musik; „denn sie ist nicht bloß wie alle Kunst Erzeugnis seines Geistes, sondern auch in der Ausführung — folglich im vorempfindenden Sinne des Künstlers gleichermaßen — unmittelbare und reine, durch keine Einmischung fremder äußerer Werkzeuge zerstreute und getrübte Äußerung des Lebensorganismus selber". (Marx, Kompositionslehre 3, S. 343.) Das Gesangorgan, die menschliche Stimme ist erhaben über alle übrigen Musikorgane: es ist das nur dem Menschen zukommende, von seinem Denken und Empfinden unmittelbar beeinflußte Musikorgan. „Daß der Klang der menschlichen Stimme großen Vorzug vor jedem Instrumente, von welcher Art es sei, habe, fühlt jedes Ohr. Man empfindet bei einer guten Stimme mit dem Klang, der das Gehör rühret, etwas von der Seele der singenden Person; sie hat etwas mehr als Körperliches; was eine Statue gegen einen lebenden Menschen ist, das ist der Ton eines Instrumentes gegen den Ton der Menschenstimme. Daher sind die Singstücke die wichtigsten Werke der Musik; und es ist nicht möglich, durch Instrumente, so gut sie auch gespielt werden, so tief in die Herzen zu dringen, als durch Menschenstimmen". (Sulzer, Theorie der schönen Künste. 4. S. 463.)

Im besondern steht das Gesangorgan über den übrigen Musikorganen, den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Instrumenten durch die Fähigkeit, mit dem Tone das Wort zu verbinden; der Reichtum der Sprachelemente, vorab der Vokale und ihrer Mit- und Verbindungslaute ermöglicht allein schon, abgesehen von den durch dieselben erregten Empfindungen eine Ausdrucksfähigkeit, welche von keinem mechanischen Instrumente irgendwie erreicht wird.

Immerhin jedoch wird der Komponierende dem Gesangorgan scheinbare Beschränkungen auferlegen, welche er den meisten Musikinstrumenten gegenüber nicht zu beachten braucht. Diese beziehen sich auf die Rhythmik, auf die Tonfolge und auf den Tonumfang.

In rhythmischer Hinsicht ist vorzüglich zu beachten, daß auf die relativ bequeme Ausführbarkeit immer Rücksicht zu nehmen ist. Es soll daher in der Komposition vermieden werden, was den Geist und das Gesangorgan des Ausübenden ermüdet. Dahin gehören: das lange Aushalten auf einer bestimmten Tonhöhe, länger andauernde gleichförmige Bewegung besonders im langsameren Tempo, und gewisse, das rhythmische Fühlen störende Verbindungen mehrer Notenwerte, z. B. Bindungen einer auf guten Taktteil treffenden halben Note an die auf gleicher Tonstufe liegende Viertelnote des unmittelbar vorhergehenden leichten Taktteiles. Treffend sagt Marx in seiner Kompositionslehre (3. S. 349): „Der Geist begehrt Ordnung, — Anordnung der einzelnen Momente (Töne u. s. w.) zu einem faßlich geordneten Ganzen, — Unterordnung der Nebenmomente unter die Hauptmomente, — Hauptmomente, auf die er sich stützen, auf denen er ruhen, Nebenmomente, über die er leichter hinwegeilen, bei denen er es sich leicht machen kann. Dasselbe Bedürfnis geht unmittelbar auf das Organ über."

Wie die rhythmische Gleichförmigkeit, so ist auch die Gleichförmigkeit in der Tonfolge, wenn sie zu lange fortgesetzt wird, der Ausführung durch das Gesangorgan wenig zusagend. Chromatische Tonfolgen, zumal in schnellerer Bewegung, weitgehende Modulationen, besonders solche mit enharmonischen Verwechslungen, übermäßige und verminderte Intervalle, ferner solche von sehr großem Umfange gelingen dem Gesangorgane weniger gut als dem mechanischen Instrumente. Je mehr und weiter sich die Tonfolgen von der natürlichen Tonleiter, der diatonischen, entfernen, desto schwieriger werden sie der menschlichen Stimme, oder sagen wir besser: dem singenden Individuum, von dessen geistiger Auffassung und Erkenntnis der vorgegebenen Tonfolgen, von dessen Musiksinne das Organ angeregt und geleitet wird. Chromatische Gänge, arpeggenartige Figuren und sonstige Koloraturen gelten als Kraft- und Kunstleistungen für Bravoursänger, welche als das dem Sinne und dem Organe nicht Natürliche bewundert und bezeichnet werden und deshalb die Regel bestätigen.

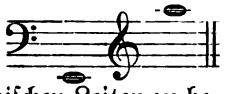
Auch Abweichungen von bestimmten in der Natur der Sache gelegenen Fortschreitungen, z. B. Führung der Septime des Dominantseptaccordes aufwärts, der Terz desselben Accordes abwärts und sonstige sogenannte falsche Auflösungen, welche ausnahmsweise und wohlbegründet gestattet werden können, werden im Gesange schwerer empfunden und sind deshalb bedenklicher, als im Instrumentalen. Selbst der geübteste Sänger findet solche Führungen so befremdend, daß er bei dem erzwungenen Hinaufschreiten leichter als sonst zu hoch, beim Hinabschreiten zu tief singt.

Über die Modulationen in entferntere Tonarten sagt Marx (Kompositionslehre 3, S. 352): „Während die Instrumentalmusik eines weiten Gebietes von Tonarten bedarf, um sich in diesen Räumen nach dem Erfordernisse ihrer Idee oft sehr wechselvoll, oft in kühnen Wendungen zu ergehen und auszusprechen, scheinen dem Gesange so zahlreiche, oder zu kühn schlagende Modulationen weder nötig, — denn seine Aufgabe ist, sich in den herrschenden Affekt zu vertiefen, ihn zu steigern oder zu sänftigen, oder auch nach der Natur des Gefühllebens in den einfachen Gegensatz überzugehen, — noch zusagend; zahlreiche und entfernte Modulationen gelingen und wirken im Gesange weniger, als im Instrumentalen."

Endlich ist noch der Umfang der Tonreihe zu beachten, welche das Gesang-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

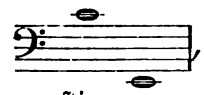
organ beherrscht; in dieser Hinsicht wird es von der Gesamtheit der Instrumente weit übertroffen, wie auch die einzelne Stimmgattung den Umfang des einzelnen Instrumentes — mit wenigen Ausnahmen — nicht erreicht. Das Gesangorgan kann im allgemeinen über eine und eine halbe Oktave, d. i. über 12 Töne verfügen, welche allen Anforderungen an die Singstimme, allen Abstufungen der vokalen Klangfarben und der relativen Stärkegrade genügen. Die Stimmgattungen in ihrer Gesamtheit vermögen eine ununterbrochene Tonleiter von etwa $3^1/_2$ Oktaven, vom E der großen Oktave bis a der zweigestrichenen, also



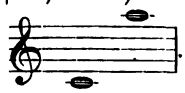
ca. 26 Töne der diatonischen Leiter zu bewältigen. Es ist aber ein nicht zu unterschätzender Vorzug, daß diese Töne in die mittleren, vom Gehör am sichersten zu erfassenden und schönsten Oktaven der großen musikalischen Tonleiter treffen.

Die angeführten $3^1/_2$ Oktaven verteilen sich aber auf vier Stimmklassen, Stimmgattungen, welche sich durch ihre Klangfarben wesentlich unterscheiden. Man bezeichnet sie mit Sopran für die höheren, Alt und Tenor für die mittleren, Baß für die tieferen Tonlagen. Sopran und Alt heißen auch die weiblichen Stimmen im Gegensatz zu den männlichen Tenor und Baß. Wegen der gleichen Stimmlage werden auch die Knabenstimmen zu ersteren gezählt. Jede dieser Stimmklassen bietet durch ihren besonderen Umfang, durch die ihr eigentümliche Lage der Mitteltöne und durch den Klangcharakter derselben dem Komponisten ein festes Charakterbild, eine bestimmte charakteristische Ideal-Person, jede wird ihm ein bestimmtes Individuum, wodurch ihm das Prinzip der Vokalkomposition bereits vorgezeichnet ist, wie wir unten des weiteren betrachten werden. Zuvor werde noch der Umfang jeder Stimmklasse genauer dargelegt; und da sei vor allem der Einigungspunkt der sämtlichen Stimmgattungen erwähnt, das $\bar{c}$ der sogenannten eingestrichenen Oktave. Alle Stimmgattungen können dieses $\bar{c}$ singen, jedoch jede derselben mit einem anderen Klangcharakter. Dieses $\bar{c}$ steht ebenso an der äußersten Grenze des Basses nach oben, wie an der äußersten des Sopranes nach unten.

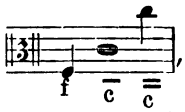
Von diesem $\bar{c}$ an gehört eine Reihe von gut $1^1/_2$ Oktaven abwärts in das Tongebiet des Basses wie umgekehrt von demselben Ton aufwärts



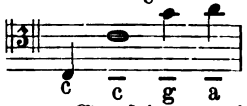
eine solche Reihe der Sopranstimme zufällt



Die beiden Mittelstimmen Alt und Tenor aber gruppieren ihre Töne um das nämliche $\bar{c}$ in der Weise, daß ersterer eine Oktave über und eine Quinte unter demselben,



letzterer eine Oktave unter und eine Quinte oder Sexte über demselben



als die gewöhnlichen Grenzpunkte seines Tongebietes betrachtet. Es seien noch zwei Mittelklassen von Stimmen erwähnt, der Mezzosopran, der etwa eine Terz unter dem $\bar{c}$ nach unten, und das $\bar{\bar{f}}$ nach oben erreicht, und der Bariton, eine hohe, sich dem Tenor nähernde Baßstimme.

Das Gebiet, der Umfang, wie er für die Stimmgattungen angegeben ist, kann ohne Verlust an Wohllaut und Ausdrucksfähigkeit nicht überschritten werden. Allerdings gibt es Stimmen, welche den normalen Umfang des Gesangorgans, besonders nach der Höhe übersteigen können; allein diese Töne werden auf künstliche Weise gebildet und die Reihe eines solchen Stimmregisters wird mit Falsett oder Fistelstimme bezeichnet. Diese Töne unterscheiden sich merklich von den Brusttönen durch den mehr flötenartigen als sprachlichen Klang. „Auch im Register des Falsetts kann gesprochen werden; aber es ist ein gleichsam falscher, zurückgedrängter und gekünstelter Beiklang, der sich hier zu den Accenten der Sprache mischt und ihr den vollgewichtigen Ausdruck der Aufrichtigkeit und Offenheit nimmt oder verkümmert." (Marx.)

Nach diesen einleitenden Worten über das Gesangorgan ergibt sich nun die Frage, welches Prinzip der musikalischen Komposition für dasselbe vorzüglich ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

eignet ist. Es wurde bereits oben angedeutet, daß jede der Stimmklassen, jede Stimmgattung infolge ihrer eigentümlichen Eigenschaften ein bestimmtes Charakterbild, eine charakteristische Ideal-Person für die Komposition bildet. Es wird also jene Art der musikalischen Komposition für die Singstimmen die angemessenste sein, welche ihnen ihr Ideal-Persönliches nicht benimmt, welche sie vielmehr als Personen mit ihren charakteristischen Eigenschaften, als selbständige Individuen behandelt, deren jedes seine Eigentümlichkeiten im musikalischen Dialoge bewahrt. Diese Art der Komposition ist die polyphone.[1]) Es ist aber, wie Ambros (Bd. 4, S. 56) richtig sagt, „alle polyphone Musik von der Melodie ausgegangen, schafft Melodie, lebt und webt in Melodie; ihre Harmonie ist eben nur das Resultat zusammenklingender Melodien".

Jungmann's Ästhetik (pag. 789) reiht an dieses Citat folgende treffliche Worte: „Wenn mehrere Menschen, an Alter und leiblicher Organisation, an Charakter und Gemütsart verschieden, denselben Gegenstand, den Inhalt des poetischen Textes oder durch diesen das Objekt der durch denselben hervorzubringenden Gefühle, zu gleicher Zeit in lebendiger innerer Anschauung erfassen, so wird zwar dem Wesentlichen nach ein und dasselbe Gefühl alle bewegen, aber es wird sich in den verschiedenen Gemütern in verschiedener Weise schattieren. Geben nun alle zugleich im Gesange ihren Empfindungen Ausdruck, so müssen die mannigfachen Schattierungen und Nüancen sich auch in den schon an sich, infolge der vorhergenannten Umstände, verschiedenen Stimmen wahrnehmbar ausprägen; es werden mehrere selbständige Melodien erklingen, die sich voneinander unterscheiden; aber dabei wieder insofern übereinstimmen — harmonieren — und sich zu einer höhern Einheit verbinden, als das dem einen Gegenstande entsprechende Hauptgefühl, nur verschieden gefärbt, in einer jeden klar hervortritt. Große Thatsachen, Wahrheiten von hoher Bedeutung, machen auf das Gemüt einen zu mächtigen, zu vieles umfassenden Eindruck, als daß es möglich wäre, denselben vollständig in eine einzige Melodie zu fassen und nach außen zu setzen; nur durch eine in der bezeichneten Weise harmonierende Gesamtheit mehrerer Melodien läßt sich das einigermaßen erreichen. Aber eben eine solche Vielheit zusammenklingender Melodien wird auch das Gemüt des Hörers mit vollerer Kraft ergreifen, und in höherem Maße, als die einzelne Melodie, die Wirksamkeit des Textes verstärken."

Eine polyphone Komposition setzt sich also aus zwei oder mehreren Melodien zusammen zu einem harmonisch zusammenklingenden Ganzen, während im homophonen Satze einer führenden Hauptstimme die übrigen Stimmen sich unterordnen, oder überhaupt nur Accorde zu einem Ganzen verbunden werden, ohne daß eine selbständige melodische Führung jeder Stimme beabsichtigt erscheint. In einem homophonen Satze sind die nur begleitenden Stimmen nicht absolut notwendig, während im polyphonen Satze jede Stimme obligat ist, so zwar, daß keine entbehrt werden kann. Man nennt diese Satzweise auch die kontrapunktische, während die erstere die harmonische, nach den Regeln der Harmonielehre gebildete heißt.

Da nun in der polyphonen oder kontrapunktischen Schreibweise der Melodie die höchste Bedeutung zukommt, so hat sich auch die Lehre dieses Zweiges der Komposition vor allem mit der Bildung der Melodie zu befassen, sozusagen mit dem einstimmigen Satze.

Eine in Tonfall und Rhythmus wohlgeordnete Tonfolge heißt Melodie. Es ist hier nicht der Ort, die zu einer guten Melodie notwendigen Eigenschaften alle auseinanderzusetzen. Nur das Wichtigste für die Chorkomposition mag berührt werden. Da ist vor allem die leichte Faßbarkeit zu erwähnen, d. h. die Melodie im ganzen und in ihren Abteilungen soll vom Sänger und Hörer leicht erfaßt und — besonders wenn es sich um eine Melodie für thematische Komposition handelt, wovon später geredet werden soll — leicht im Gedächtnisse behalten werden können. Es ist ferner auf gute Sangbarkeit zu achten. Zu

[1]) „Polyphon" im Sinne der neuern Musiklehre.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

diesem Zwecke ist darauf zu sehen, daß schnell bewegte Gänge mehr stufen- als sprungweise gebildet werden; daß die unsicheren und schwieriger ausführbaren Intervalle, die verminderten und übermäßigen vermieden werden. Die strenge Schule läßt überhaupt nur Intervalle des diatonischen Geschlechtes, und diese nur bis zur Quinte, aufwärtssteigend bis zur kleinen Sexte und den Oktavensprung zu. Es soll endlich nie der einer Stimmgattung mögliche Umfang in einer zusammenhängenden melodischen Tonfolge ausgenützt werden; vielmehr wird der Eleve der Komposition sich bemühen müssen, Melodien von geringem Tonumfange zu erfinden, welchen aber doch so viel geistiger Inhalt, so große Bedeutung zukommt, daß sie öfter als einmal gerne gehört werden, daß sie also auch zu thematischer Durchführung gute Verwendung finden können.

Der Rhythmus der Melodie ist in der Hauptsache von dem der Sprache abhängig. Die mehrstimmige Musik aber kann des Taktes, des „Regulators der Bewegung", nicht entbehren; der Taktrhythmus kann oft sehr energievoll, aber auch sehr aufdringlich werden. Der Sprachrhythmus kann sich diesem gleichmäßigen Taktrhythmus nicht immer unterordnen; es ist aber möglich, letzteren der schönen rhythmischen Bewegung der Sprache wenigstens in der Weise unterzuordnen, daß die Melodie von dem steifen Rhythmus der starken und schwachen Taktteile in ihrer gleichmäßigen Aufeinanderfolge befreit wird. Das Mittel dazu bieten die verschiedenen Notenlängen und die Synkopierungen.

Die Regeln, welche die Kompositionslehre für Gesangmusik dafür aufstellt, sind eigentlich ganz natürliche, von feinem Gefühle zeugende. Sie findet es z. B. der Eleganz der rhythmischen Bewegung zuwider, den guten Taktteil in zwei kurze Noten zu teilen, auf den unmittelbar folgenden eine lange zu setzen, statt umgekehrt, wenn nicht die Bewegung durch gleichwertige kurze Noten oder durch Synkopierung eingeleitet oder fortgesetzt wird. Ebenso sind solche Bindungen, welche vom Sänger ohnehin als schwierig ausführbar empfunden werden, weil den Fluß der Bewegung hemmend, zu vermeiden. Es soll z. B. an eine lange Note keine andere gebunden werden, welche nicht ebensolange, oder höchstens um die Hälfte ihres Wertes kleiner ist. Dies gilt natürlich auch für die Synkope im engeren Sinne, von der Bindung einer Note auf starkem Taktteil an die vorhergehende auf leichtem. Durch die Bindung werden nämlich 2 Noten zu einem Notenwerte vereinigt, welche auch in der Ausführung als eine einzige Note zu behandeln sind. Die Betonung, — in der Verbindung mit Text gewöhnlich eine starke Silbe — wird durch die Synkope auf den leichten Taktteil gerückt, daher auch die Bezeichnung „Taktverrückung".

Melodien von dieser Beschaffenheit bringen jene rhythmische Bewegung hervor, welche Ambros (Gesch. Bd. 4) der Musik Palestrinas nachrühmt: „Der Takt, welcher in der Musik der Folgezeiten mit dem Gleichmaße seiner „starken" und „schwachen" Schläge so entschieden durch die tausendfachen Tongestaltungen hervortritt, ist hier gleichsam latent, wir empfinden die Gegenwart dieses Regulators der Bewegung nicht, obwohl er in der That vorhanden ist und nur er eben das Zeitmaß der Töne in Ordnung und im geregelten Gange erhält."

In der That wirken mehrstimmige Chöre eines Palestrina, Vittoria u. a., wenn sie gut vorgetragen werden, wenn besonders die „Verrückung" der Betonung zweckentsprechend in den einzelnen Stimmen ausgeführt wird, auf den Hörer derartig, daß er oft sich vergeblich fragt, ob im geraden oder ungeraden Taktmaße gesungen wird. — Das Urbild für die Melodie kirchlicher Gesangmusik sah man nämlich im kirchlichen Chorale. Nicht nur bezüglich der Intervalle, sondern auch in freiem Rhythmus suchte man die Melodien dem Chorale möglichst konform zu gestalten.

Eine polyphone Komposition, welche aus derartig gebildeten Melodien zusammengesetzt ist, legt den Gedanken einer polyphonen Choralkomposition nahe. Es wurden denn auch thatsächlich sehr oft chorale Melodien als Themate für größere Sätze, ja für ganze Messen gewählt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und künstlerisch durchgeführt mit peinlicher Beobachtung der eben angegebenen Grundsätze betreffs Intervalle und Rhythmus. Die sämtlichen Ausgaben klassischer Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts enthalten Belege für das Gesagte in reichster Auswahl. Es kann den Eleven kirchlicher Komposition nicht warm genug empfohlen werden, aus diesen Ausgaben die einzelnen Stimmen unter genauer Beobachtung der richtigen Betonungen der Bindungen und des Legatovortrages der auf einzelne Silben treffenden Tonfiguren recht häufig zu studieren, zu singen oder auch auf einem Instrumente (vorzugsweise Violine) zu spielen, um seinen Sinn von dem gewohnten steifen Taktausdrucke abzulenken und ihn dafür in den edleren und eleganteren Rhythmus echt kirchlicher Tonwerke einzuführen, sich in diesen Rhythmus einzuleben.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß ein für die Kirche, d. i. den katholischen Gottesdienst bestimmtes Chorwerk mit dem Prädikat „kirchlich" um so mehr auszuzeichnen ist, je näher es sich im Prinzipe an die choralen Melodien anschmiegt. In dieser Hinsicht ist noch ein Moment höchst wichtig, nämlich die Tonalität. Eine faßbare Melodie bewegt sich in einer bestimmten Tonart, — sei es eine Kirchentonart, oder eine moderne Dur- oder Molltonart, — welche ja mit der jonischen und äolischen Tonart viel gemeinschaftlich haben; solange sie als der choralen Melodie möglichst gleichförmig gelten soll, ist sie auch an diatonische Behandlungsweise gebunden und dadurch vor alterierenden Harmonien und weit ausgreifenden Modulationen bewahrt. Näher auf das tonale Element einzugehen, liegt nicht im Zwecke dieses Aufsatzes.

Nach diesen Bemerkungen über die Melodie ist die Verbindung mehrerer Melodien zu einem harmonischen Satze zu besprechen. Es ist ganz natürlich, daß die Lehre der Polyphonie, gerade so wie es in andern Fächern der Kunst und der Wissenschaft geschieht, vom Einfachen zum Mehrfachen, vom Leichten zum Schweren fortschreitet. Es ist deshalb auch ganz natürlich, daß der Besprechung der einstimmigen Melodie, sozusagen des einstimmigen Satzes, jene des zweistimmigen, sodann des drei-, vier-, fünf- und mehrstimmigen Satzes folge. Diesen natürlichen Gang haben denn auch die Theoretiker des eigentlich polyphonen Satzes von den ältesten Zeiten an genau eingehalten. Daß Zarlino's Werk: Istitutioni harmoniche (Venedig 1562) nicht ins Deutsche übersetzt ist, nennt Ludwig Bußler („Der strenge Satz" Berlin 1877) eine empfindliche Lücke in der deutschen musikalischen Litteratur. Im Jahre 1725 edierte der Wiener Hofkapellmeister Joh. Jos. Fux den Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, der baldigst eine große Verbreitung fand und ins Deutsche, Italienische, Französische und Englische übersetzt wurde. Die Methode dieses Werkes, nach welcher auch unsere Klassiker Mozart, Beethoven u. s. w. ihren ersten Unterricht in der Komposition erhielten, wurde für so wichtig gehalten, wenigstens so weit sie den sogenannten „strengen Satz" betrifft, daß sie auch in Lehrbüchern der neuern und neuesten Zeit beibehalten wurde.

Diese Methode beginnt also, nachdem sie die Lehre von den vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen und die Dissonanzen behandelt, sowie die Gesetze ihrer erlaubten Bewegungen, d. h. die Gesetze der Fortschreitung zweier Stimmen dargelegt hat, mit den sogenannten Gattungen. Es wird nämlich vorerst eine Melodie in lauter gleichlangen Noten gebildet, an welcher nichts geändert werden darf; sie ist feststehend für alle Stimmgattungen und jede Anzahl der Stimmen, welche sich am Gesange beteiligen, und heißt deshalb Cantus firmus, oft auch C. planus. Zu dieser unveränderlichen Melodie wird eine zweite passend gesetzt, ein Kontrapunkt, welche in der ersten Gattung auch nur in gleichlangen Noten, in den folgenden Gattungen dann in zwei, drei, vier Noten gegen je eine des Cant. firm. sich bewegt; in der fünften Gattung verbindet sich Takt mit Takt durch Synkope; die vorkommenden Dissonanzen auf der guten Taktzeit gebunden, lösen sich in natürlich sangbarer Weise stufenweise abwärts in ein konsonierendes Verhältnis auf; und erst die letzte Gattung bringt als kontrapunk-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tierende Stimme eine Melodie, welche die Noten der vorhergehenden Gattung gemischt verwendet – nach den bereits berührten Grundsätzen über Rhythmus und Tonfolge in der Melodie. Diesen so natürlichen Fortgang von den einfachsten Verhältnissen zu den komplizierteren Formen der kontrapunktierenden Melodie verfolgt die Methode konsequent vom zwei- bis vierstimmigen Satze. Es präsentieren sich diese Übungen, ob zwei- oder mehrstimmig, als wirkliche, den polyphonen Gedanken aussprechende Kompositionen; die Eigentümlichkeit der einzelnen Stimmen beruht allerdings vorerst in der verschiedenen Bewegung. Weil aber auch die Tonfolge nach bestimmten Gesetzen geordnet ist, und die Zusammenklänge, welche in der ersten Gattung nur konsonierende sein können, nicht als Töne aus Accorden, sondern als zufällig aus dem Zusammentreffen von Melodietönen gedacht sind, so kommt auch hier der polyphone Gedanke genügend zum Ausdrucke.

Für den Schüler ist es vom größten Nutzen, wenn er bei seinen Arbeiten in den Gattungen, im sogenannten „strengen Satze" auch immer die Leistungsfähigkeit der Singstimme nicht aus dem Auge läßt. In dieser Hinsicht sind es vor allem die Schlüssel für die einzelnen Stimmklassen, mit Hilfe deren er das Fünflinniensystem nach Belieben ausfüllen kann, aber nur in Ausnahmsfällen bis zu einer Hilfslinie überschreiten soll. Auf diesem Wege lernt er, seine Melodien im Gebiete der Stimmklassen zu halten. Er wird schon jetzt darauf bedacht sein, daß sich in seinen Melodien, in welchen er noch keine Pause anbringen darf, rechtzeitig zum Atmen geeignete Punkte vorfinden, d. h. er muß seine Melodien selbst singen und auf diesen Punkt sie erproben. Im übrigen wird er die Stimme vorzüglich in deren mittleren Tönen beschäftigen. Und schon jetzt beachte er, was Marx, Compos.-Lehre 3, S. 355 sagt: „Mit seltenen Ausnahmen wird auch die Gesangkomposition in ruhigerer Stimmung beginnen, sich erst allmählich zu größerer Heftigkeit des Affekts steigern, und die Momente der höchsten Steigerung wie des tiefsten Versinkens werden nach der Natur der Seelenbewegungen die selteneren und schneller vorübergehenden sein; dies entspricht aber so ganz dem, was der Stimme das Naturgemäße und Zusagende ist, daß man auch hier die innigste Übereinstimmung des Stimmorgans mit dem Seelenleben anerkennen muß und der Komponist auch für die Stimme kein anderes Gesetz auf sich zu nehmen hat, als das im Sinn seiner Aufgabe, in der Idee seines Werkes liegende."

Wenn auch die Übungen des strengen Satzes noch sehr kurz gehalten sind, so geben sie doch schon Gelegenheit, der ästhetischen Forderung zu genügen, von der Ruhe ausgehend zur Bewegung überzugehen und zur Ruhe wieder zurückzukehren. Eben deswegen läßt die Schule mit der Tonica beginnen und durch die beiden Leittöne, die aufwärtssteigende Septime und abwärtssteigende Sekunde wieder Ruhe in der Tonika finden. —

In gleicher Weise, wie im zweistimmigen Satze, werden die Gattungen auch im drei- und vierstimmigen Satze geübt. Auch da ist immer ein unveränderlicher Cantus firmus in einer Stimme, während eine der andern Stimmen zwei, drei, vier, synkopierte Noten und sodann dieselben in gemischten Werten setzt in der schon bekannten Weise; die dritte und vierte Stimme dagegen bewegen sich in gleicher Notenlänge wie der Cantus firmus.

Im drei- und mehrstimmigen Satze ist auch auf die Harmoniefülle zu sehen, d. h. der Dreiklang und seine erste Umkehrung, der Sextaccord der Harmonielehre, so oft als möglich zu setzen, wenn es nämlich unbeschadet der schönen und ungezwungenen Führung der Stimmen geschehen kann. Denn das Prinzip der Polyphonie, die selbständige, vernünftige Stimmführung darf zu Gunsten des Accordes nicht verletzt werden. Besonders ist es die erste Gattung, Note gegen Note, welche den Anfänger verleitet, statt des polyphonen Satzes einen rein harmonischen, homophonen zu fertigen, indem er Accorde (Dreiklänge) aneinanderreiht, statt dieselben wie zufällig, also nicht beabsichtigt, aus der Verbindung von Melodien resultieren zu lassen. Die Melodie sei also auch hier das primäre,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Harmonie erst das sekundäre Element des Satzes.

Im dreistimmigen, und noch mehr im vierstimmigen Satze stellen kompliziertere Übungen allerdings große Anforderungen an den Fleiß und die Geduld des Eleven. Dahin gehören jene Übungen, in welchen jede der Stimmen eine bestimmte Notengattung festzuhalten hat. Es sollen beispielsweise zu einem gegebenen Cant. firm. zwei Kontrapunkte gesetzt werden, von denen der eine sich durchgängig in halben, der andere in Viertelnoten bewegt; oder von denen der eine synkopierte, der andere halbe oder Viertelnoten singt. Bei solchen Übungen ist es oft nicht möglich, die Gesetze der geraden Bewegung zu einer vollkommenen Konsonanz (die sogenannten verdeckten Oktaven- und Quintenfortschreitungen) in ihrer vollen Strenge einzuhalten. Noch mehr wird das der Fall sein in jener Übung des vierstimmigen Satzes, in welcher jede Stimme eine andere Notenbewegung festhält, also eine Stimme den Cant. firm. in ganzen, eine andere einen Kontrapunkt in halben, die dritte in synkopierten, die vierte in Viertelnoten singt. Jede Notengattung kann in jede der 4 Stimmen kommen, es kann also derselbe Cant. firm. in jede Stimme gesetzt werden; die drei kontrapunktierenden Stimmen können ihre Rollen ebenso vertauschen. Der Nutzen solcher schwieriger Übungen ist aber nicht gering; einerseits gelangt durch das konsequente Festhalten an einer bestimmten Bewegungsform, wie schon oben erwähnt wurde, das polyphone Wesen, die Selbständigkeit jeder der mitwirkenden Stimmen zum prägnanten Ausdruck; andrerseits aber ist die fleißige Bearbeitung solcher Sätze ein ausgezeichnetes Mittel, die für größere Kompositionen unbedingt notwendige Gewandtheit im Satze sich anzueignen.

Trefflich schildert Ludwig Bußler in der Einleitung zu seinem Buche: Der strenge Satz (Berlin, 1877) den Nutzen dieses Zweiges der polyphonen Komposition: „Soweit die Regeln des strengen Satzes willkürlich, den Gewohnheiten des gegenwärtigen Musiktreibens widersprechend erscheinen, hat dies seinen Grund in der pädagogischen Notwendigkeit, der Phantasie Schranken aufzuerlegen, bis sie hinreichend erstarkt ist, um sich im Schrankenlosen ohne Gefahr ergehen zu können. . . . Weit entfernt, der Phantasie schädlich zu sein, ist die straffe Zucht dieser Lehre vorzugsweise geeignet, sie zu umfassenderen Leistungen vorzubilden. Gefährlich aber für die Phantasie, und in den meisten Fällen verderblich ist das Vermischen der Disziplinen, das Hin- und Herspringen von einem Lehrgegenstand zum andern, zu Gunsten einer spielenden und tändelnden Unterrichtsweise."

Die Übungen in der Schule des strengen Satzes nehmen keine Rücksicht auf das Wort, die Sprache; sie sind vorbereitend auf die eigentliche Vokalkomposition, auf die Verbindung von Wort und Ton. Die Sprache aber hat mit der Musik soviel gemeinsam, daß man mit Recht von Sprachmelodie, Sprachgesang reden kann. Drei Elemente sind es vor allem, welche in dieser Beziehung für die Komposition von besonderer Wichtigkeit sind: Laut, Rhythmus und Tonfall oder Tonfolge.

Die Sprache bietet eine Reihe von Lauten, welche als Selbstlaute und in Verbindung mit Zwischen- und Verbindungslauten eine Menge von Modifikationen des Klanges zulassen. Die Selbstlaute, Vokale, sind folgende:

I, E, A, O, U.

Der mittlere Vokal A bedingt die für den Voll- und Wohlklang günstigste Mundöffnung; von da nach E und noch mehr nach I wird Mund- und Zungenhaltung zusammengedrückt und der Laut geschärft, nach O und U aber durch runde Mundstellung verdunkelt. Es werden also Gesangstellen, welche klar und ungetrübt hervortreten sollen, am günstigsten mit dem Laute A, am ungünstigsten mit den äußersten I und U verbunden. Durch die Doppellaute Ai, Au, Eu, in der deutschen Sprache auch Ei und aei gewinnt der Gesang eine Reihe günstiger A-Laute, weil diese Doppellaute dergestalt umgewandelt werden, daß als erster Laut A erscheint, während der zweite Laut mit dem nachfolgenden verbunden wird: Euge = A͡üge; aude = a͡ude.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Andere Doppellaute, z. B. Ae, Ue (Ä, Ü) sind nur Modifikationen von E und I. — Auch die übrigen Vokale erfahren durch ihre Verbindungen mit den verschiedenen Mitlauten oder Konsonanten erkennbare Umfärbungen. So bietet also die Sprache mannigfache Klänge in verschiedenen Graden und Verschmelzungen, welche der Komponierende aus Rücksicht auf möglichst bequeme Ausführbarkeit und schöne Klangwirkung berücksichtigen muß. —

Wie die Musik, so hat auch die Sprache ihren Rhythmus. Der Sprachrhythmus ist freier, aber auch unbestimmter als jener der Musik. Letztere hat, sobald sie sich mit der Sprache verbindet, die Aufgabe, sich dem Sprachrhythmus anzupassen zuerst in richtiger Betonung der Textsilben. Der taktfreie Choral kann die Sprache am schönsten deklamieren. Seinem Rhythmus kann auch der mensurierte Gesang nahegebracht werden, wie bereits oben bei der Besprechung der Melodie angedeutet worden; in erster Linie bezieht sich dies auf den rhetorischen Rhythmus, findet aber auch auf den metrischen Anwendung. In den Hymnenkompositionen der Altmeister macht sich oft der Rhythmus des Versmaßes fühlbar, oft aber auch ist er wie der Takt selbst „latent".

Als drittes Moment endlich, welches die Sprache mit der Musik gemeinsam hat, erkennen wir den Tonfall, die Tonfolge, die Sprachmelodie. Die Stimme hebt und senkt sich je nach der Seelenstimmung des Sprechenden, sie bildet Melodie wie die Musik. Der Komponierende wird beim Betrachten und Vortragen des Textes diese Sprachmelodie, zu der er sich angeregt fühlt, wohl beachten und die Kompositionsform derselben entsprechend wählen. „Die Form aller Gesangskompositionen bestimmt und entwickelt sich nach den vom Text gebotenen Verhältnissen." —

Der Inhalt eines Textes kann der Art sein, daß er sich nicht zur Komposition eignet, z. B. der auf reiner Vernunftthätigkeit beruhende, Lehrsätze der Wissenschaft, Recht- und Sittengesetze u. s. w. Auch die Glaubenssätze gehören hieher. Doch kann „ein an sich bloß gedankenmäßiger oder beschreibender Inhalt durch irgend ein Verhältnis zu unserm Seelenleben eine solche feststehende Bedeutung für das Gefühl erhalten haben, daß wir dieses in ihn hineinzutragen gereizt sind, sobald es sich uns auf künstlerischer Bahn nähert. . . . Das Bekenntnis, daß wir an Einen Gott, Schöpfer Himmels und der Erde glauben, enthält an sich einen — gleichviel aus und in welchem Grunde von der Vernunft für wahr angenommenen Gedanken, mit dem das Gefühl unmittelbar gar nichts zu thun hat. Wird aber das

Credo in unum Deum, . . .
Factorem coeli et terrae . . .

aus gläubigem Munde, oder gar im Namen aller, die sich in erhebendem Weihegefühl, in Freudigkeit und Hoffnungsseligkeit zu dem Einen bekennen, angestimmt: so sind es nicht mehr die Worte und ihr nächster Inhalt, nicht jener Vernunftsatz, es ist die Bedeutung, die das erweckte Gefühl an ihn knüpft und durch ihn sich neu angewinnt, die durch die Worte spricht und ihnen eine der Musik zugängliche Beziehung erst verleiht." (Marx.)

Chorgesangskompositionen mit Text werden am wirksamsten ohne jede instrumentale Beihilfe vorgetragen. Zwar haben die Streichinstrumente und vorzüglich die Blasinstrumente einen sehr hohen Grad der Ausdrucksfähigkeit erreicht. Wenn sie aber dem polyphonen Gesange zugesellt werden, so wird die Klangschönheit der Vokale, die Reinheit der Intonation und die verständnisklare Deklamation des Textes, das zarte dynamische An- und Abschwellen u. s. w. in irgend einer Weise getrübt werden. Und selbst das beste Orgelwerk wird der vollkommenen Ausführung einer polyphonen Vokalkomposition mehr oder minder hinderlich im Wege stehen. Erfahrungsgemäß erreichen Chöre, welche unter verständiger Leitung regelmäßig ohne Begleitung singen, eine viel höhere Bildung im Vortrage als solche, welche gewöhnlich von Begleitung unterstützt oder geführt werden.

Die Liturgie der kath. Kirche bietet dem Komponisten Texte, deren Form feststehend ist, z. B. Psalmengesang. Andere bestehen aus kürzeren oder längeren

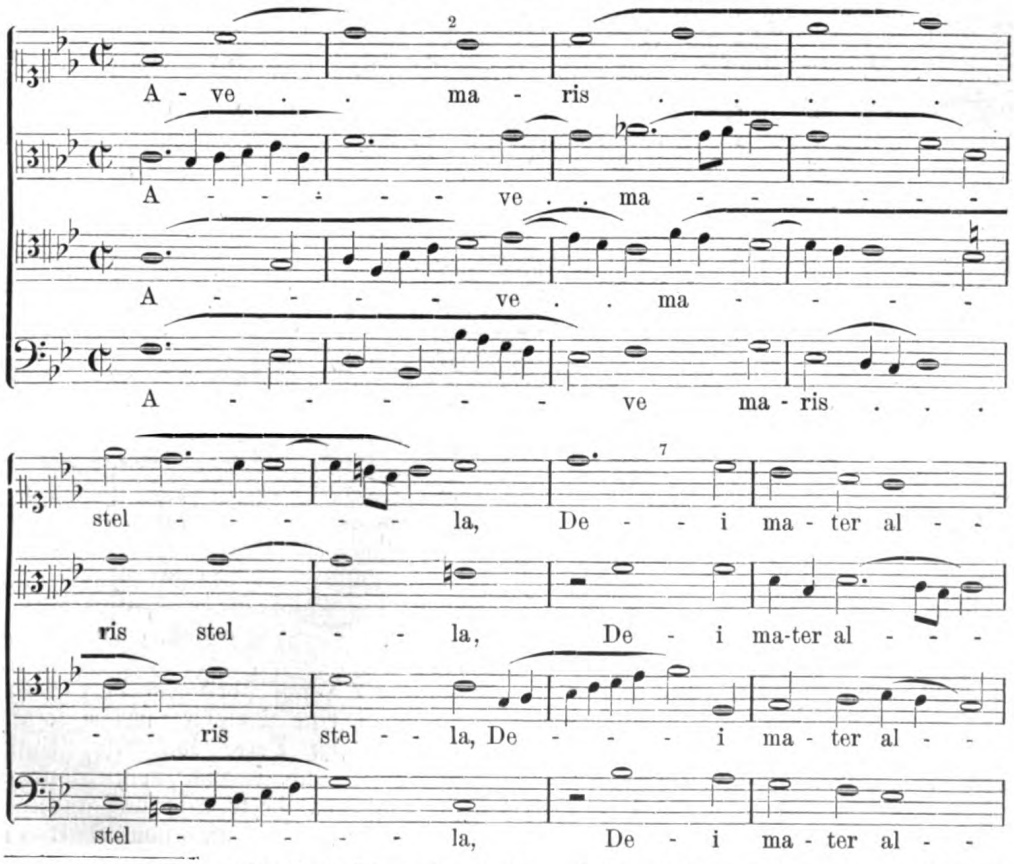
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sätzen oder Abteilungen, welche ganz oder teilweise wiederholt werden, z. B. Introitus, Graduale, Responsorien. Für die musikalische Fassung solcher Texte ist der liturgische Zweck maßgebend; nicht „die Worte und ihr nächster Inhalt" bestimmen den Ausdruck, sondern die Gelegenheit, welcher die Komposition dienen soll, die kirchliche Feier, welcher die Kirche in ihrer Sprache den angemessenen Ausdruck selbst verleiht, und von dem sich der Komponierende anregen läßt zu entsprechenden mehrstimmigen Sätzen.

Musterbeispiele sind die Falsibordoni, Litaneien, ferner Responsorien, Magnificat, selbst auch Lamentationen Palestrinas und viele andere Kompositionen, deren längere Texte besser in rezitierender Weise sich vortragen lassen. Sie finden sich zahlreich in Proske's Musica divina, Tom. III und IV.

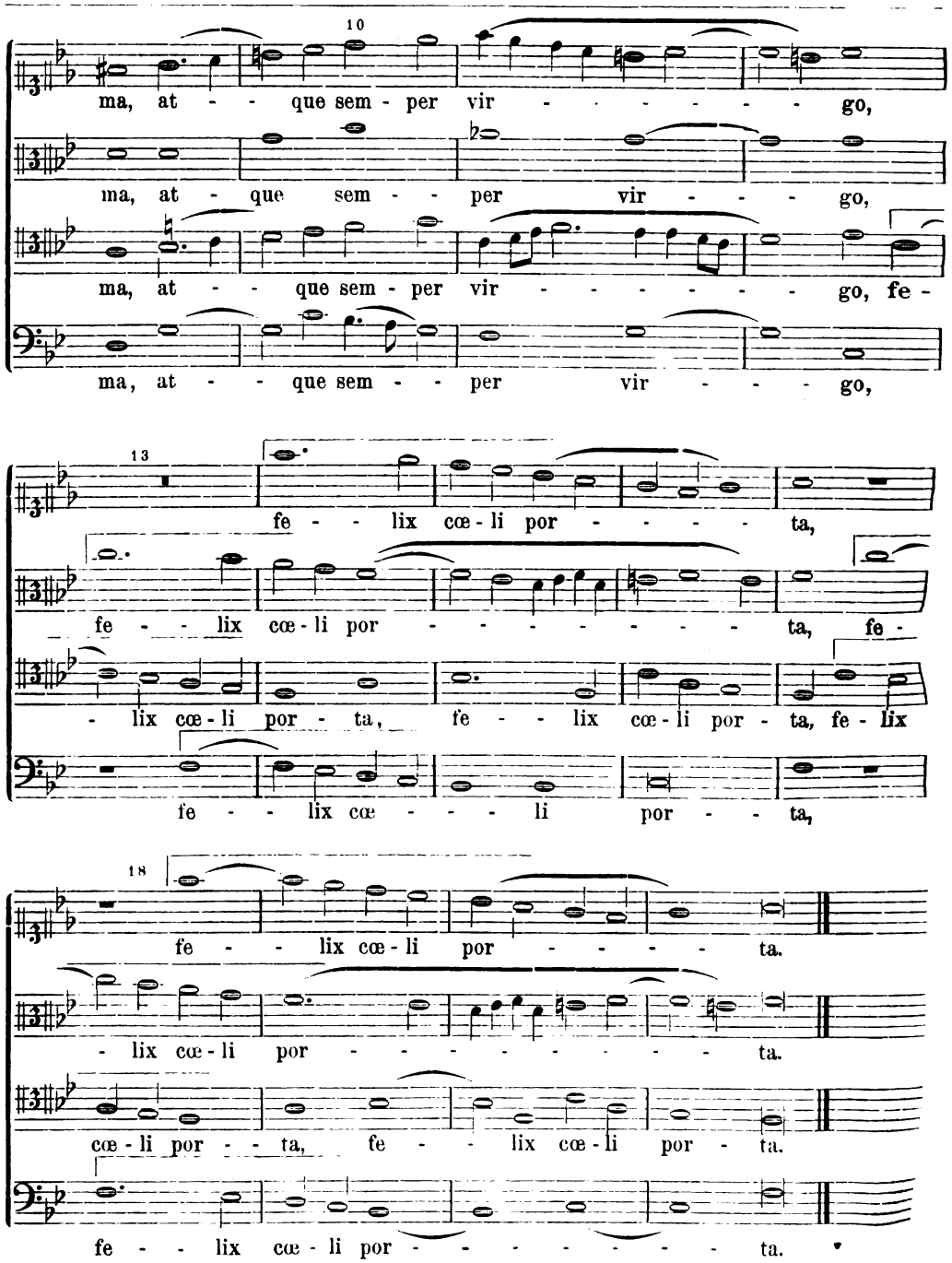
Derartige Sätze werden am besten in der einfachsten Weise, Note gegen Note gegeben, und nur die einzelnen Abschlüsse der Wortsätze oder ihrer Abteilungen werden mit einfacheren oder reicheren Kadenzen versehen. Diese Kadenzen aber können Ganz- oder Halbschlüsse, Trugschlüsse oder Trugfortschreitungen sein, je nachdem eine Fortsetzung oder eine Verbindung vonnöten ist.[1]) Aber selbst in derartigen einfachen Sätzen, vorzüglich in ihren Kadenzierungen wird die eine oder andere Stimme durch Heraustreten aus rhythmischer Gleichzeitigkeit mit den andern Stimmen ihre Individualität merklich geltend machen, einem ganz natürlichen Zuge folgend.

In ausgeführteren Sätzen tritt die Verschiedenheit und Selbständigkeit der einzelnen Stimmen häufiger und bestimmter zu Tage; einzelne kurze Melodien werden auch häufig von andern Stimmen aufgegriffen, sie scheinen ihnen wertvoll genug, nochmal, oft sogar in gesteigertem Eifer gesungen zu werden. Der folgende Satz von L. Hasler (1564 bis 1612) möge als Beispiel dienen:



[1]) Siehe hierüber meine Kompositionslehre S. 135 u. f. Bezüglich der Textunterlage pag. 139 u. f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Den Anfang bildet ein Cantus firmus im Sopran nach der Choralmelodie des Hymnus Ave maris stella, Takt 1—5, während die übrigen 3 Stimmen in gemischten Noten kontrapunktieren. Takt 5—12 bewegen sich sämtliche Stimmen frei in gemischten Noten. Im 12. Takte beginnt der Tenor über dem Text: felix coeli porta eine Melodie, welche sofort mit demselben Texte vom Alt, dann vom Basse und endlich vom Sopran über demselben Texte und auf anderen Tonstufen ergriffen und vom Takt 17 an in derselben Aufeinanderfolge wieder-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

holt wird; dadurch wird der letzte Vers der Strophe in hervorragender Weise betont, die Stimmen erkennen die Melodie über dem felix coeli porta für so passend, daß sie sich, den vorausgehenden freien Dialog verlassend, einmütig der vom Tenor intonierten Weise anschließen, so oft sie denselben Text singen. Wir sind damit auf ein Gebiet geführt worden, das für die Komposition überhaupt und für die Polyphonie insbesondere höchst wichtig ist, auf das Gebiet der Imitations- oder Nachahmungsformen.

Wenn eine Stimme die von einer andern Stimme vorgetragene Melodie auf derselben Tonstufe oder auf einer andern, der Sekunde, Terz, Quart u. s. w. in der Weise wiederholt, daß sie als Wiederholung sich unverkennbar geltend macht, so ist das die Form der Imitation. „Das Vor- und Nachsprechen im Dialoge repräsentiert die Imitation in der Musik. Sie ist die selbständige Darlegung des einen Gedankens durch mehrere, gleichsam ein meditierendes, inniges Wiederholen." (Dr. Jakob, Ästhetik, Manuskr.) Die Imitation kann zwei- und mehrstimmig sein; Palestrina, Orlando di Lasso u. a. haben 8stimmige Imitationssätze komponiert, welche trotz des geringen Umfanges des Stimmenmateriales noch klar in der Form erkannt werden. Es können auch ganze Chöre sich nachahmen, z. B. drei vierstimmige Chöre, wie es in den 12stimmigen Motetten Palestrina's unverkennbar der Fall ist. Von dieser Art Imitation, der Mehrchörigkeit, soll später gehandelt werden. Hier sei noch erwähnt, daß die Formen der Fuge und des Kanon auf Imitation beruhen, daß aber die Imitation selbständig ohne die genannten Formen in den klassischen Werken katholischer Kirchenmusik zur höchsten Blüte sich entfaltet hat.

Das erste Erfordernis eines Imitationssatzes ist die Erfindung einer geeigneten Melodie; hier gilt besonders, was oben bei der Behandlung der Melodie über deren Faßbarkeit gesagt ist: sie muß so beschaffen sein, daß sie beim ersten Anhören wenigstens soweit, bis die nachahmende Stimme einsetzt, also als Imitationsmelodie erkannt und im Gedächtnisse behalten wird; sie muß auch so viel innern Wert besitzen, daß sie öfter als einmal das Interesse des Hörers beanspruchen kann. Gehoben und gesteigert wird das Interesse noch durch den Gegensatz. Denn wenn eine Stimme die Imitationsmelodie gesungen hat, und dieselbe nun von einer andern Stimme übernommen wird, so darf die erstere Stimme nicht schweigen, sondern setzt den Gesang fort als einen Gegensatz; dadurch entsteht eine lebendige Wechsel- und Gegenwirkung. „Da aber der nachzuahmende Satz jeder der Stimmen zukommt, so herrscht wieder bei all dieser Erregtheit — soweit die Nachahmung geht, in den nachahmenden Stimmen eine Einmütigkeit, und im ganzen eine Einheit, die bei ähnlichem Reichtum der Homophonie nicht erreichbar, nicht mit gleicher Erregtheit vereinbar sein kann." (Marx, II, 4. Buch.)

Die nachahmende Melodie kann auf verschiedenen Tonstufen einsetzen; der Tonsetzer wird aber darauf bedacht sein, die Anordnung des Einsatzes so zu treffen, daß derselbe „nicht vergebens", also deutlich erkennbar und wirkungsvoll erfolge. Es können aber auch Änderungen an der Imitations-Melodie stattfinden durch Verkleinerung oder Vergrößerung ihrer Notenwerte, durch Gegenbewegung, d. h. dadurch, daß die Melodietöne in umgekehrter Ordnung sich folgen, — endlich durch Taktverrückungen, d. i. Synkopierungen, wie z. B. im 1. Agnus Dei der Missa brevis von Palestrina.

Der Eintritt der Nachahmungsmelodie kann nach einigen Takten oder Noten geschehen, oder auch, — besonders bei öfteren Wiederholungen der Imitation noch näher an den Beginn der Themamelodie gerückt werden durch die sogenannte Engführung, wodurch der Dialog der imitierenden Stimmen recht eifervoll sich gestalten kann. (Siehe oben Beispiel von Hasler, Takt 13 u. f.) Hauptsache bleibt bei all diesen Modifikationen, daß die Nachahmung als solche allemal erkannt werde und sich geltend mache.

Auch die Art und Weise, wie einzelne Stimmen zeitweilig abtreten, um kürzere

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

oder längere Zeit zu pausieren, muß erwähnt werden. Die Pausen dienen dazu, der Singstimme Erholung zu gönnen, und um Abwechslung in der Anzahl und Zusammenstellung der Partien zu schaffen. Die einzelne Stimme verläßt den Schauplatz ihrer Thätigkeit, um beim Wiederauftreten aufs neue zu interessieren. Das Auftreten soll „nicht vergebens" sein; aber schwieriger ist sehr häufig das Abtreten. Der Sänger soll das, was er singt, in vernünftiger Weise zum Abschlusse bringen, seinen Satz nach Text und Musik wenigstens nicht widersinnig unterbrechen; er muß deshalb seiner Melodie vor der Pause eine solche Wendung geben, welche dem Begriff eines Schlusses irgendwie entspricht. Dieser Punkt sowohl, wie auch die Verteilung der Pausen in ausgedehnteren Sätzen auf die verschiedenen Stimmen erheischt oft ein Opfer von seiten des Komponisten. Da gilt das Wort, das vorzüglich in der Vokalkomposition zutrifft, daß den Meister die Beschränkung ziere.

Der Komponist muß sich der oben erwähnten Modifikationen in der Imitation immer bewußt sein, um sie rechtzeitig verwerten zu können. An trefflichen Musterbeispielen sind die Ausgaben altklassischer Werke überreich.

Die Melodie ist aufs innigste mit dem Texte verbunden; der Text des Imitationsthemas wiederholt sich mit jeder Nachahmung; er partizipiert an dieser Form, so daß er allemal gehört wird, so oft die ihm entsprechende Melodie gesungen wird, und umgekehrt, daß die Melodie allemal einsetzt, so oft ihr Text gesprochen wird; sie sind unzertrennbar.

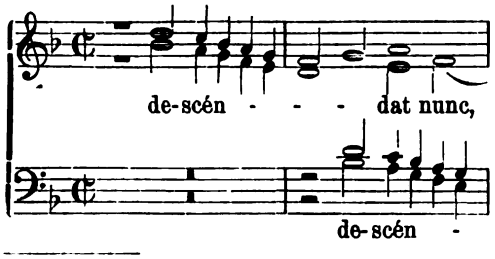
Die kirchliche Liturgie läßt vielfach Worte singen, welchen keine festbestimmte Bedeutung zukommt; Amen am Schluß von Gloria und Credo; Alleluja bei verschiedenen Gelegenheiten; Noe in Weihnachtsgesängen; Aleph, Beth u. s. w. in den Lamentationen. Diese Wörter gaben unsern Klassikern willkommene Gelegenheit, die ganze Kunst und Macht der Imitation zur Anwendung zu bringen und jene Empfindungen zu wecken und auszudrücken, von denen die frommgläubige und gottbegeisterte Seele im Laufe des Kirchenjahres erfüllt ist. Will man Beispiele zitieren, so ist man bezüglich der Auswahl thatsächlich in Verlegenheit; soll man Palestrinas kunstvolles und innigfreudiges Amen des Credo der Missa brevis, oder das „wie Feuerströme der Harmonie sich vom Himmel ergießende" (Ambros) der Missa papae Marcelli, oder eines der freudig jubelnden Alleluja der Oster- und Pfingstzeit, oder das kindlich fromme Noe von L. Marenzio, oder eine durch Ernst ergreifende Lamentation von Orlandus Lassus wählen? Man schlage nur die Partituren der „Alten" nach, und man wird Gelegenheit genug finden, ihre Gewandtheit in der imitatorischen Faktur zu bewundern, aber auch die eindringliche Macht dieser Form zu fühlen. Es muß übrigens bemerkt werden, daß die volle Erkenntnis der Vorzüge derselben von der Reproduktion abhängt, daß man sie nämlich von jenen Organen ausgeführt sich vorstellt oder hört, für welche sie empfunden, gedacht und geschrieben sind. Zwar hat das Spielen polyphoner Werke auf einem Tasteninstrumente, am besten dem Klaviere, auf dem die Einsätze einzelner Stimmen besonders markiert werden können, viel für sich, besonders zum Zwecke des Einübens mit einem Sängerchor; allein für die richtige Wiedergabe des vokalen Partes polyphoner Werke eignet es sich nicht, ebensowenig, ja noch weniger, als zur Wiedergabe z. B. der Streichquartette von Beethoven, wie es in neueren Ausgaben für 4händige Klaviermusik geschehen ist. — Und noch eine Bemerkung muß angefügt werden: Sebastian Bach und Händel können für reine Vokalkomposition nicht in allweg als Muster gelten. Darüber mag Bellermann gehört werden (Vorwort zum „Kontrapunkt"): „Hauptsächlich war es das gewaltige Genie und der tiefe künstlerische Sinn eines Palestrinas und Orlandus Lassus, wodurch der reine A-capella-Gesang zu jener bewunderungswürdigen Klassizität emporgehoben wurde. Mit Recht haben nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch spätere die unerschöpfliche Erfindungskraft dieser beiden Männer gepriesen; in ihren Werken herrscht ein Ebenmaß der Form und vor allem ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

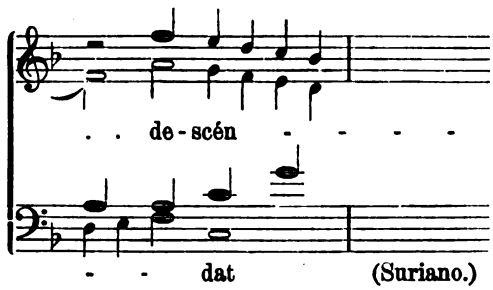
Fluß in dem Gesange einer jeden einzelnen Stimme, wie wir ihn von keinem spätern übertroffen und nur von wenigen erreicht sehen. Die Meisterwerke Seb. Bachs und Händels zeigen allerdings eine ebenso sichere und vielleicht noch ausgebildetere Hand im Kontrapunkt, als ihre Vorfahren im 16. Jahrhundert; sie brauchten aber nicht mit einer solchen Sorgfalt wie jene zu Werke zu gehen, weil alle ihre Chorkompositionen auf eine instrumentale Grundlage berechnet sind. Die Alten schrieben aber nur für reine Singstimmen und hatten deshalb schon der Intonation wegen sich in viel engeren Grenzen zu halten."

Die Übungen in der Form der Nachahmung beginnen selbstverständlich für zwei Stimmen; der Satz wird dann dreistimmig, in dem zu einem Cantus firmus 2 sich nachahmende Kontrapunkte gesetzt werden. Erst hieran schließt sich die dreistimmige Imitation an; der Satz wird sodann vierstimmig, wenn wieder ein Cantus firmus mit 3 imitierenden Stimmen versehen wird, worauf die wirklich vierstimmige Imitation ohne Cantus firmus folgt. In gleicher Weise geht die Schule konsequent vor bis zur achtstimmigen Imitation.[1])

Die Schule macht uns auch mit den Bedingungen bekannt, unter welchen durch sogenanntes „Austerzen" ein Imitationssatz mehrstimmig gemacht werden kann; so wird ein zweistimmiger Satz durch Beigabe von Terzen oder Sexten drei- oder vierstimmig z. B.:

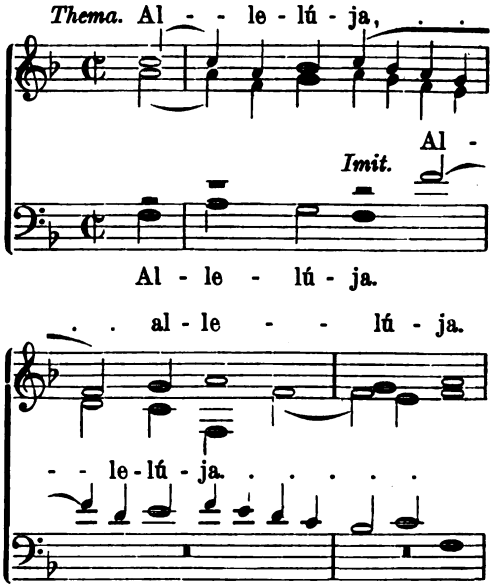


[1]) In meiner „Kompositionslehre für polyphonischen Kirchengesang" ist dieser konsequente Gang meines Wissens zum ersten Male eingehalten und mit Musterbeispielen der Alten belegt. Fux und Bellermann behandeln die Imitationslehre überhaupt sehr kurz, Bußler ausführlicher, letztere beide auch mit dem Cantus firmus eines Kirchenliedes und imitierenden Kontrapunkten.



Solche Sätze bleiben natürlich trotz ihrer Drei- oder Vierstimmigkeit nur zweistimmige Nachahmungssätze. Wann und wie lange Terzen- und Sextenparallelen angebracht werden können, muß allemal dem Ermessen des Komponierenden anheimgestellt werden.

Palestrina läßt in seinem entzückend herrlichen 6stimmigen Motett „Dum complerentur" sogar das Thema zum ersten Alleluja von Terzen begleiten:



Sehr oft werden nur die Anfangs-Intervalle eines Imitationsthema mit Terzen (oder Dezimen) versehen; auch der erste Intervallenschritt der nachahmenden Melodie kann vom Thema abweichen, ja es wird sogar oft nur der Rhythmus des Themas nachgeahmt, wenn es sich bloß um die Wirkung der angeführten Einsätze, die sich Schlag auf Schlag folgen, handelt. Die Hauptsache ist immer, daß die Nachahmungsform ihren Zweck erfüllt. Die alten Meister

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erlauben sich hierin oft Freiheiten, welche dem Schüler aus pädagogischen Gründen nicht gestattet werden können. Überhaupt zeugt der den Alten häufig gemachte Vorwurf der Pedanterie und sklavischer Regelfaktur nur von sehr mangelhafter Kenntnis derselben.

Imitationssätze über kurze Texte, z. B. Kyrie eleison, Amen, Alleluja, Osanna in excelsis, dona nobis pacem u. s. w. werden oft weiter ausgesponnen und deshalb vielfach für Fugen gehalten. Die Fuge aber stellt andere Anforderungen, an welche die einfache Imitation nicht gebunden ist. Die Fuge verlangt die tonale Imitation (Tonika u. Dominante oder umgekehrt), ferner genaue Nachahmung, d. h. es muß der im Thema enthaltene Halbton in der Nachahmung oder Beantwortung auf dieselbe Stelle wie im Thema treffen, und zwar in den Kirchentonarten ohne Zuhilfenahme von ♯ oder ♭. Die Schule verlangt für die Fuge wenigstens drei Durchführungen, erkennbar durch Kadenzierungen, gewöhnlich auf Quinte, Terz, Tonika, welche durch kurze Zwischensätze getrennt sind. An diese Bestimmungen ist die bloße Imitation nicht gebunden. Im wesentlichsten aber, in der Bedeutung der Imitation verfolgen beide Formen denselben Zweck, „den musikalischen Dialog zur einheitvollsten und freiesten Entfaltung zu bringen." Marx nennt die Fuge in dieser Hinsicht die rechte Schule für jeden, der in irgend einer Sphäre der Komposition, sei es Kirche, Oper oder Orchester, etwas Gediegenes leisten will, und sagt ferner: „Zugleich erhebt sie unser Dichten und Denken über den Kreis unsers engeren Ich. In der Fuge spreche nicht Ich: nicht meine Besonderheiten, mein persönliches Empfinden und Vorstellen kommen da hinein. Für dergleichen ist das Lied und die Arie und dergleichen mehr. In der Fuge trete Ich zurück; andere, mehrere und verschiedene Personen nehmen das Wort, die nicht Ich sind, sondern die jede für sich und in ihrer Weise reden wollen. Und da dies der Fall sein soll, so kann das, was mehrere beschäftigen wird, auch nichts Beschränktes und Unrichtiges sein; es muß die Teilnahme mehrerer verdienen." — Daß die Übung in der Fuge von hoher Bedeutung für die Schule ist, das bezeugt jede tüchtige Kompositionslehre; und daß in dieser Form großartige Werke geschaffen worden, wer könnte es leugnen? Wer hat nicht schon die „vorwärtstreibende Kraft" einer einfachen, und noch mehr einer Doppelfuge in unserer klassischen Oratorienmusik, sei es als Sänger oder Hörer, selbst empfunden? Kein harmonisch noch so buntgefärbter, mit den überraschendsten Accordfolgen und Rhythmen ausgestatteter Satz mit samt dem großartigen modernen Orchester kann gegen eine einfach instrumentierte Vokalfuge von Bach, Händel, Graun, Haydn, Mozart u. a. bestehen, sobald ihm die des öftern erwähnten Momente des Dialoges, des Wettkampfes der Stimmen fehlen. Diese Momente sind nur der Imitationsform eigentümlich, wie sie sich in fugenmäßiger Behandlung ergibt. Gleichwohl muß man gestehen, daß sich die völlig ausgearbeitete Fuge wegen der Ausdehnung, die sie beansprucht, für den liturgischen Gottesdienst nicht in dem Maße eignet, wie die der Fuge ähnliche thematische Imitation nach dem Muster der Alten. Übrigens gibt es auch bei den Alten Fugen, welche der in der nachpalestrinensischen Zeit sich herausgebildeten Form völlig entsprechen, mit dem Unterschied, daß sie sich an eine bestimmte Anzahl von Durchführungen mit Zwischensätzen nicht binden. Die verschiedenen Modifikationen der Imitation, als Vergrößerung, Verkleinerung, Gegenbewegung u. s. w. können auch in der Fuge wirksame Verwendung finden. Die Engführung aber, welche in der bloßen Imitation freie Anwendung findet, wird in der Fuge für die letzte Durchführung aufbewahrt.

Die Doppelfuge setzt die Kenntnis der Umkehrungsform oder des sog. doppelten Kontrapunktes voraus. Zwei Melodien müssen im richtig gesetzten zweistimmigen Satze umkehrungsfähig in dem Sinne sein, daß beide ihre Stellung als Ober- oder Unterstimme beliebig wechseln können. In Durchführungssätzen ist dann jede dieser Melodien ein Thema, das eine Haupt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

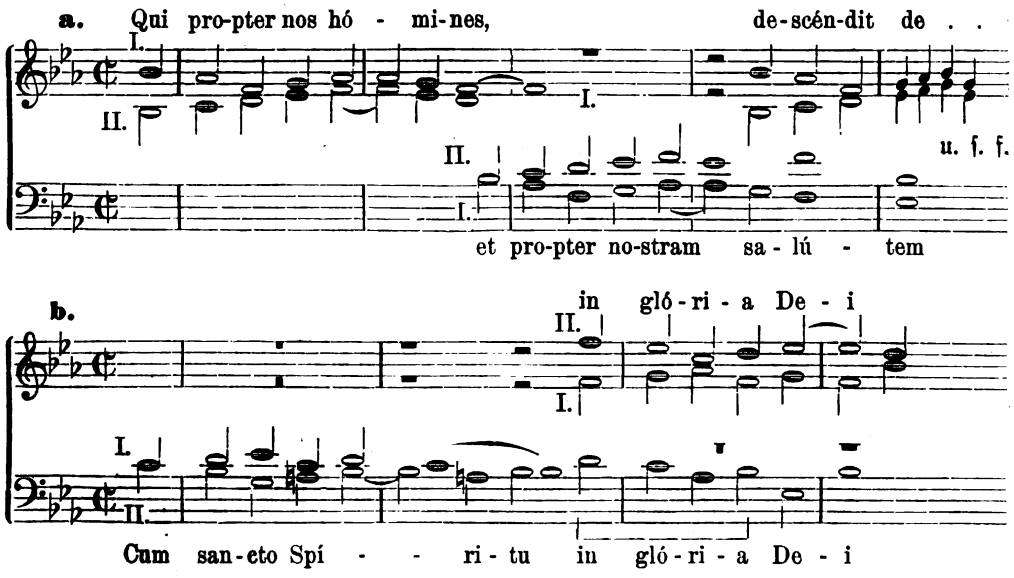
thema, oder I Subjekt genannt, das andere Kontrathema oder II Subjekt.

Anlaß zur Durchführung zweier Themen gibt der Text, der zwei unvereinbare Gedanken ausspricht; oder der zwei zusammenhängende, einander ergänzende Gedanken in sich faßt, im letzteren Falle besonders dann, wenn sich der ganze Text nicht leicht unter ein durchführbares Thema bringen läßt schon seiner Ausdehnung nach. In kirchlichen Werken gaben gewöhnlich Gelegenheit zur Doppelfuge die Schlußsätze des Gloria und Credo mit einem Gegenthema über Amen; auch einzelne Wörter wie I Alleluja, II Amen können gute Verwendung zur Doppelfuge finden.

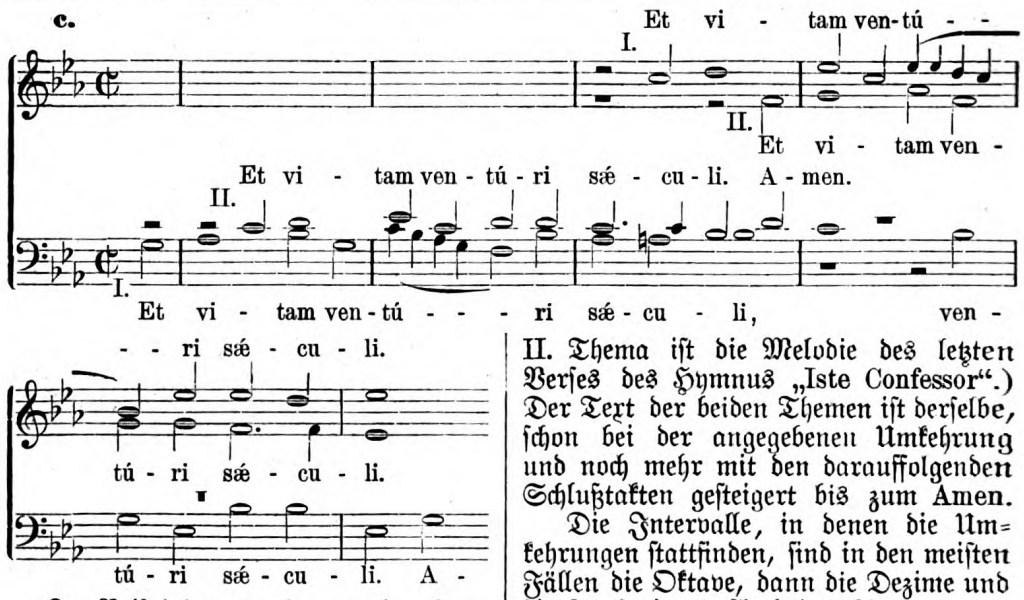
Selbstverständlich gilt auch bei der Umkehrung das schon früher erwähnte Gesetz, daß der Text und sein Thema unzertrennlich verbunden sind in allen nachahmenden Wiederholungen.

Der doppelte Kontrapunkt, oder besser die Umkehrungsform, gehört mit zu den Mitteln, auch außer der Fuge die Einheitlichkeit eines Kunstwerkes zu festigen. Alle Meister von der Zeit des altklassischen Kirchenstiles an bis herauf zu den Klassikern der neuern Zeit strebten darnach, aus kleinem, oft unscheinbarem Material ein einheitliches und verhältnismäßig großes Werk zu schaffen. Eine kurze Melodie reichte hin, einen thematischen Satz von geringerer oder größerer Ausdehnung zu komponieren, der das Interesse der Ausführenden sowohl wie der Hörer rege zu erhalten und zu steigern vermochte. Die Messen eines Palestrina, Vittoria u. s. w. zeugen von dieser Tendenz ebenso wie die Symphonien, Streichquartette und sogenannten Kammermusikwerke eines Haydn, Mozart und besonders Beethoven u. a. Non multa, sed multum, nicht vielerlei, sondern vieles wollten sie bieten, nicht eine Menge von Melodien und Harmonien sollte ihr Kunstwerk schmücken, sondern eine oder zwei Melodien genügten, eine bestimmte Idee gründlich in Tönen zu beleuchten und zu besprechen. Wie gesagt, trägt dazu bei die Umkehrungsform, auch wenn sie nicht an einer längeren Durchführung teilnimmt. Für größere Sätze, z. B. Doppelfuge, ist es der klaren Erkennbarkeit der beiden Themen wegen unerläßlich, daß sie nicht nur melodisch, sondern auch rhythmisch sich unterscheiden, daß das eine in längeren Noten, das andere in kürzeren sich bewege. Die Alten liebten es, als Hauptthema eine Choralmelodie wie einen Cantus firmus zu mensurieren und ihm einen beweglicheren Kontrapunkt als zweites Thema beizugeben. Außerdem aber, wenn eine eigentlich thematische Durchführung nicht stattfindet, können die umzukehrenden Melodien auch in gleichwertigen Noten gesetzt werden.

So z. B. bei Palestrina: Missa „Iste Confessor“:

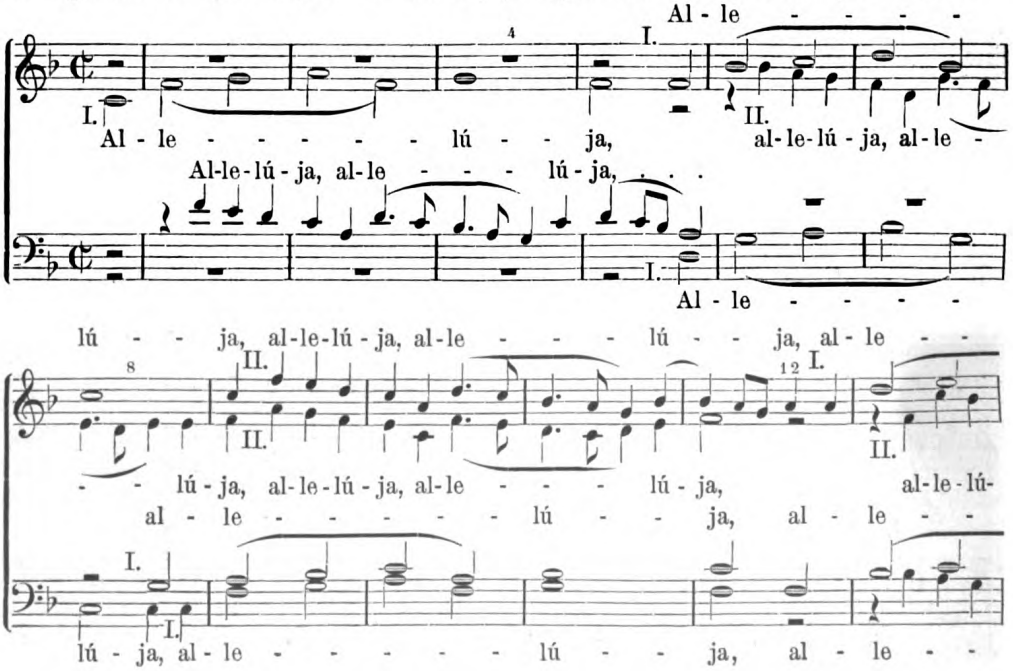


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

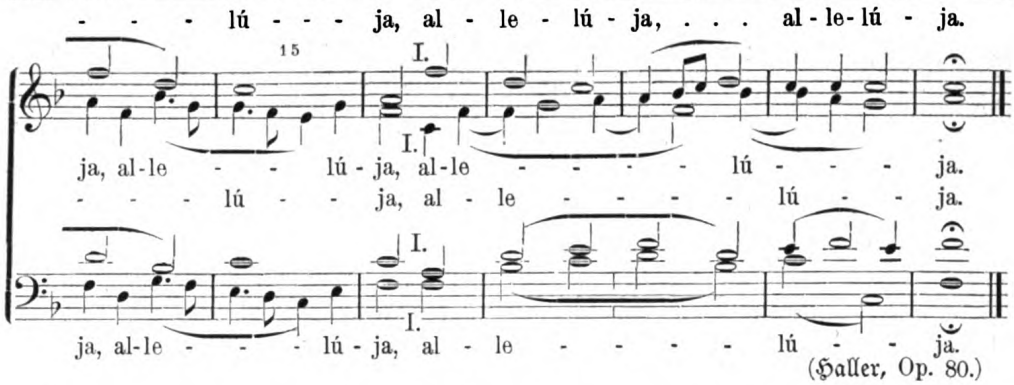


In Beispiel a. werden zwei zusammenhängende, einander ergänzende Gedanken mit denselben Melodien gegeben; die Umkehrung bringt nichts Neues, aber Veränderung genug zum Ausdruck des veränderten Textes. Ähnlich verhält es sich in Beispiel b; die Umkehrung mit dem Text in gloria Dei Patris. Amen ist trefflich in der höhern Quart mit einer begleitenden dritten Stimme gesteigert. In c fühlen wir die Kraft der Imitation (die ersten 4 Noten; II. Thema ist die Melodie des letzten Verses des Hymnus „Iste Confessor".) Der Text der beiden Themen ist derselbe, schon bei der angegebenen Umkehrung und noch mehr mit den darauffolgenden Schlußtakten gesteigert bis zum Amen.

Die Intervalle, in denen die Umkehrungen stattfinden, sind in den meisten Fällen die Oktave, dann die Dezime und die Duodezime. Auch das Austerzen, von dem schon gehandelt wurde, findet vielfache Anwendung in dem doppelten Kontrapunkte in der Oktave, und entspricht dann die Terzenbegleitung der Umkehrung in der Dezime; folgendes Beispiel möge dies illustrieren und zugleich zeigen, wie ein einfacher Satz im doppelten Kontrapunkt durch Austerzen an Klangfülle gewinnen kann, wenn bei Abfassung desselben die dafür gegebenen Regeln der Schule beobachtet werden.

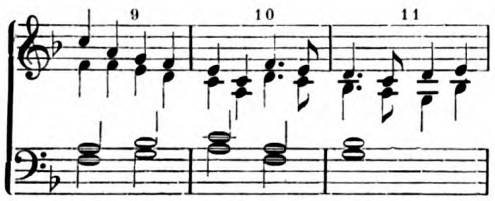


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:14 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



(Haller, Op. 80.)

Takt 1—5 im Alt I. Thema, die bekannte Melodie des Alleluja am Karsamstage; der Tenor setzt einen in Oktave umkehrungsfähigen Kontrapunkt, der im Takt 5—8 mit der Thema I im Sopran wiederholt wird; der Baß begleitet in tiefern Terzen (Dezimen) das Hauptthema; man könnte auch sagen, der Baß singe das Hauptthema, der Sopran begleite in höheren Dezimen, der Alt bringt den Kontrapunkt in der Umkehrung in Dezime (zum Baß) und ist nun Kontrathema oder Thema II. Von Takt 9 an wird der Satz durch Austerzen von je 2 Stimmen vierstimmig; von Takt 9—11 erscheinen die Terzen in den höheren Stimmen versetzt in Sexten; die Umkehrung der Terz ergibt ja die Sexte; würde man hier den Sopran in die tiefere Oktave verlegen, also in Terzen gehen, so würde diese Stelle wegen der Kollisionen mit den unteren Stimmen unklar werden:



Der Schluß von Takt 17 an wird mit dem Hauptthema allein in Imitation mit engster Engführung, Gegenbewegung (Sopran) und Taktverrückung (Alt) gebildet.

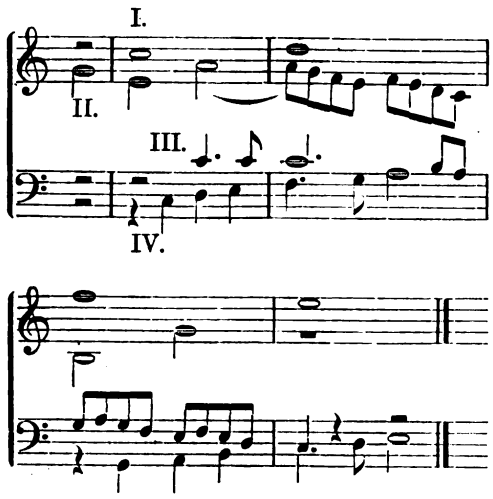
Über die Vorteile, welche für die thematische Vokalkomposition daraus erwachsen, daß zwei Themate im doppelten Kontrapunkt der Dezime oder Duodezime zugleich auch in jenem der Oktave umgekehrt werden können, gibt die Schule Aufschluß. Wohl die meisten doppelten und mehrfachen Kontrapunkte sind, wenn in Dezime oder Duodezime verfaßt, zugleich in der Oktave umkehrungsfähig. Es ist noch anzufügen, daß Umkehrungen gar oft erst durch eine hinzugefügte Baßstimme in die richtigen harmonischen Verhältnisse gesetzt werden. In dieser Hinsicht sind es wieder die Alten, welche aus bereits angeführten kunstästhetischen Rücksichten mehrere Themate umkehrungsmäßig behandelten und ungünstige Harmonielagen, z. B. die Quart mit der Unterstimme (Quartsextaccord) durch eine freie Baßstimme berichtigten. (Vgl. oben aus der Missa „Iste Confessor", C die durch † bezeichnete Stelle.)

Lehrreiche Muster des doppelten Kontrapunktes findet der Schüler in allen Meisterwerken; für die Vokalkomposition wohl am besten in den Werken der Alten; besonders ist es Marenzio, welcher die Umkehrungsformen in recht einfacher, klarer und oft sehr origineller Weise verwendet. Ein Motett desselben, z. B. das „Hodie Christus natus est", ist, nicht nur für den Schüler, lehrreicher als Dutzende von Pieçen neuerer und neuester Kirchenkompositionen.

Kompositionen mit drei- und mehreren umkehrungsfähigen Themen, im drei- und mehrfachen Kontrapunkt, sind schon sehr schwer zu bearbeiten und deshalb auch viel seltener als jene mit 2 Themen. Für die Vokalmusik sind sie nicht so gut anwendbar, weil mit den zugleich singenden 3 oder mehr Themen auch ebensoviel Texte zugleich zu unterscheiden sind.

Auf instrumentalem Gebiete lassen sich mehrfache Kontrapunkte besser verwerten. So hat Mozart, welcher die Imitations- und Umkehrungsformen mit souveräner Meisterschaft beherrschte, den Schlußsatz seiner Jupiter-Symphonie im vierfachen Kontrapunkte verfaßt. Die 4 Themate sind folgende:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



In vokalen figurierten Kompositionen greifen oft mehrere Themen derart ineinander, daß man mehrfachen Kontrapunkt vor sich zu haben meint; eine genauere Untersuchung zeigt aber, daß dies nicht der Fall ist. (Vgl. z. B. das Motett „Laetatus sum“ von Alessandro Scarlatti (1649—1725) im 2. Bande der Musica divina, das Joh. Phil. Kirnberger in seiner „Kunst des reinen Satzes“ (1779) sich zuschreibt.)

Die letzte Form der Imitation ist der Kanon, die Nachahmung aller vorausgegangenen Noten einer andern Stimme vom Anfang bis zum Ende. Über die Modifikationen dieser Nachahmungsform, über die Stufen der Imitation, Vergrößerung, Verkleinerung, über den offenen und geschlossenen Kanon; über die gerade und Gegenbewegung derselben, über den krebsgängigen Kanon u. s. w. geben die Lehrbücher genügenden Aufschluß. Man liebte es vielfach, mit Hilfe dieser Modifikationen Kanons in rätselhafter Weise zu schreiben. Dem Kenner wird es nicht schwer fallen, solche gewöhnlich sehr fragwürdige Musik-Rätsel aufzulösen. Man würde aber die Kanonform gänzlich mißkennen, wenn man sie, wie es viele Unverständige zu thun belieben, eines eingehenderen Studiums unwürdig halten würde. Es existieren großartige Kompositionen auf Grund dieser Form, welche denselben Zwecke dienstbar ist, wie die Imitation, Fuge und Umkehrung. Und wieder sind es die Alten, welche sie in ihren kirchlichen Gesängen musterhaft zu verwenden wußten. Gewiß haben auch die spätern Meister des instrumentalen Kunststiles den Kanon zu Ehren kommen lassen, und manche Perle neuerer Vokalmusik hat ihren Glanz durch die Kanonform erhalten. Aber in der Weise und in dem Maße, wie sie für Kirchenmusik so schön verwertet wurde, suchen wir sie in der neueren Vokalmusik vergebens. Am meisten wurde die Kanonform gewählt, um größer angelegte thematische Kompositionen durch vermehrte Vielstimmigkeit zu einem glanzvollen Abschluß zu bringen, daher so häufig für das Agnus Dei II. des Meßformulars verwendet. Aber auch ganz selbständige Kompositionen gibt es, von denen zwei oder mehrere Stimmen die strenge Nachahmung des Kanon führen, während andere Stimmen frei, oder, wie meistens der Fall, imitationsweise kontrapunktieren, und diese kontrapunktierenden Stimmen mit denselben Intervallen wie die kanonführenden Stimmen anfangen lassen, so daß der ganze Satz als ein thematisch einheitliches Kunstwerk sich präsentiert, ein Satz in der freien und strengen Imitation zugleich. Die den Kanon führenden Stimmen vertreten den Cantus firmus, und so bildet denn diese Kompositionsweise den Schlußstein des in schöner Konsequenz aufgeführten Kunstbaues über einem Cantus firmus, wie er vorerst als schlichte Melodie von einem oder mehreren Kontrapunkten nach den im strengen Satze gegebenen Normen, sodann von imitierenden und umkehrenden Kontrapunkten umrankt wird, und wie nun endlich dieser Cantus firmus sich selbst genau imitiert und mit freien oder auch wieder nachahmenden Kontrapunkten in lebendigste Wechselwirkung tritt.

Wenn zwei oder mehr Stimmen zugleich von ebensovielen andern Stimmen kanonisch, d. h. strenge nach den Regeln des Kanon nachgeahmt werden, so entsteht der Doppel- oder mehrfache Kanon. Palestrinas Missa „Ad fugam“ (im XI. Bande der Werke Palestrinas) ist durchaus im einfachen und doppelten Kanon abgefaßt und ein lehrreiches Muster für den Kunsteleven. Das

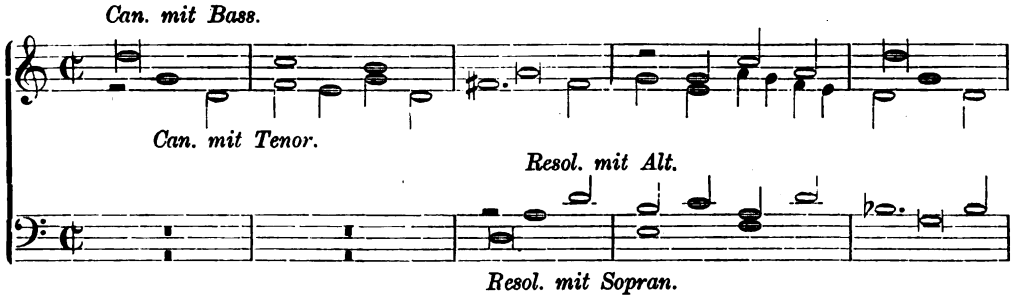
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II Agnus Dei dieser sonst 3- und 4stimmigen Messe ist dadurch, daß die drei höhern Stimmen einen Kanon im Einklange und Oberquart, und die beiden tieferen einen einfachen in der Quarte singen, zu einem wirksamen fünfstimmigen Satze angewachsen, der geschlossen auf 2 Liniensystemen notiert werden kann.

Der einfache und der Doppelkanon kann auch die Stelle von Kontrapunkten zu einem Cantus firmus vertreten, was Nanino uns in trefflichen Mustern beweist. (Siehe Mus. div. von Proske, II., pag. 52, meine Kompositionslehre pag. 325 und 341.) Man glaube aber nicht, daß sich diese Sätze nur auf dem Gebiete kalter Berechnung bewegen; sie erfreuen trotz der kunstreichen Faktur doch durch edle Bewegung der Stimmen und schöne Klangwirkung.

Daß auch zum Doppelkanon freie Kontrapunkte treten können, bedarf kaum der Erwähnung.

Zarlino (Le istitutioni harm. 1562) hat auch einen sogen. unendlichen Doppelkanon in der genauen Gegenbewegung erdacht, der hier auf 2 Systeme zusammengezogen Platz finden soll:



Das Muster eines vierfachen Kanon ist das herrliche Agnus Dei II der Missa „Simile est regnum“ von Vittoria (Proske, Selectus nov. pag. 166), das mit Hilfe von Pausen komponiert, zugleich ein recht lehrreiches Beispiel der zweichörigen Komposition ist. Der zweite Chor ahmt den ersten Note für Note nach; während der eine einen Abschluß vorbereitet, setzt der andere wieder ein, und dieses Ineinandergreifen der Chöre ist sozusagen typisch für die Mehrchörigkeit insoferne, als eine wirkliche Trennung der Chöre durch eine gemeinschaftliche Pause zu den Ausnahmen zu zählen ist. — Wie in der Imitation die einzelnen Stimmen, so führen in den zwei- und mehrchörigen Kompositionen die einzelnen Chöre untereinander den Dialog; die Individuen des Chores vereinigen sich zu einer einheitlich zusammenwirkenden Partei, welche mit andern in gleicher oder ähnlicher Weise besetzten Parteien in Wechselwirkung tritt, und so lange derselbe Gedanke besprochen wird, auch denselben musikalischen Inhalt festhält, bis die Chöre sich zu einem gemeinsamen Schlusse vereinigen.

Es kann aber auch die Teilung in Chöre unberücksichtigt bleiben, indem einzelne Stimmen aus den Chören sich zusammenfinden, um einem Gedanken Ausdruck zu verleihen, so daß alle möglichen Zusammenstellungen in beliebiger Stimmenanzahl, z. B. vom einstimmigen bis zum achtstimmigen Satze frei oder nachahmungsweise in Aktion treten. Für den feinfühligen Komponisten wird sich das Bedürfnis nach Trennung in einzelne Chöre zur rechten Zeit wieder geltend machen, um Klarheit und Abwechslung zu schaffen.

Wie für vokale Musik überhaupt, liefern auch bezüglich der Mehrchörigkeit die Altmeister die besten Muster. Das Prinzip der Selbständigkeit jeder Stimme, des Individualisierens in dem des öfteren dargelegten Sinne wahrten sie dabei bis zur äußersten Konsequenz. Man durchsuche alle ihre vielstimmigen Werke, vom

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2- bis 12stimmigen Satze, nie wird man finden, daß je zwei Stimmen, und seien sie auch von der gleichen Stimmgattung, auch nur einmal einen Tonschritt im Einklange oder der Oktave machen. „Durch diese konsequente Durchführung der Vielstimmigkeit erreichten sie (die großen Komponisten des 16. Jahrh.) eben jenen bewunderungswürdigen Voll- und Wohlklang, dieses mächtige Anschwellen der Tonmasse, wenn sich immer mehr der vorhandenen Stimmen am Gesange beteiligen, mit einem Worte, jene Klangwirkungen, wie sie die Komponisten in den späteren Zeiten vergeblich suchen." (Bellermann, Kontrapunkt. 3. Aufl. S. 417.)

Der Komponist, der sichere Führung der Stimmen nach der dargestellten Methode sich angeeignet hat, wird auch im Satze mit mehr als 4 Stimmen und in der mehrchörigen Faktur besondere Schwierigkeiten nicht finden. Ein erfolgreicher Behelf liegt in dem fleißigen und gründlichen Studieren der Partituren unserer besten Meister, vorzüglich aber im Einüben und Aufführen ihrer Werke. Je öfter der Lernende einem polyphonen Kunstwerke seine Aufmerksamkeit zuwendet, desto gründlicher wird er es verstehen lernen, und mit dem Verständnisse wird auch sein Interesse daran wachsen. Hier gilt das Wort: Ein Buch zehnmal gelesen ist besser als zehn Bücher je einmal.

Wenn nun die Meisterwerke der Vorzeit als Ideale für polyphone Vokalmusik dargestellt werden, so ist damit nicht behauptet, daß der jetzige Kirchenmusik-Komponist geradeso schreiben müsse, wie jene des 16. Jahrhunderts. Schon die Rücksichtnahme auf das Stimmenmaterial, besonders die Altstimme, wird ihm einige Einschränkungen auferlegen; auch wird er gewisse querständige Stellen, wie sie sich bei den Alten oft finden, besser ganz vermeiden, wenngleich diese Stellen bei richtigem Vortrage sich nicht so fühlbar machen, als wenn man sie auf dem Instrumente spielt. Er kann auch in modulatorischer Hinsicht weiter ausgreifen, wenn es die diatonische Führung der Stimmen erlaubt; denn Diatonik haben die Altmeister selbst nicht im puritanischen Sinne, sondern dem musikalischen Gefühle entsprechend geübt. Die Grundsätze aber, welche die alte Methode von der Bildung der Melodie angefangen bis zu dem kunstvollen Melodien-Gewebe vielstimmiger Chöre lehrt, soll sich der Kunstjünger zu eigen machen; sie führen den richtigen Weg zu einer gesunden Vokalkomposition.

Möchten diese Darlegungen den talentierten Kunstjünger aneifern, den teilweise schwierigen und nicht immer angenehmen, aber sicher zu einem guten Ziele führenden Weg zu betreten und unverdrossen zu verfolgen!

Regensburg. **M. Haller.**

Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges im katholischen Gottesdienste.

I.

Unter dem Titel „Köln in Arnsberg. Aus den letzten Zeiten des alten Erzbistums Köln" hat der Pfarrer a. D. Höynck zu Paderborn jüngst einige sehr interessante Artikel in der Zeitschrift „Der katholische Seelsorger[1])" veröffentlicht.[2])

Die „letzten Zeiten des alten Erzbistums Köln" sind die Zeiten um 1800; es sind die letzten Jahre des letzten Kölner Kurfürsten Maximilian Franz[1]) (1784—1801) sowie die unmittelbar auf ihn folgenden Jahre. Für die Geschichte des deutschen Kirchenliedes und seiner Stellung zur Liturgie ist gerade diese Periode von großer Bedeutung. Bäumker[2]) hat schon

[1]) Monatsschrift für den Klerus Deutschlands; herausgegeben von Woker; Paderborn, Schöningh, 13. Jahrgang, 1901.

[2]) a. a. O. Heft 9, S. 429 ff; Heft 10, S. 473 ff; Heft 11, S. 524 ff. Der Schlußartikel wird daselbst S. 528 angekündigt.

[1]) Vgl. über denselben das Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., Bd. 7, Sp. 885 f. Der Kaiser Franz Joseph II. von Österreich war sein Bruder.

[2]) Das kath. deutsche Kirchenlied; dritter Band; Freiburg i. Br., Herder; 1891; S. 14 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auf den genannten Kölner Kurfürsten und seine Thätigkeit in kirchenmusikalischer und liturgischer Beziehung aufmerksam gemacht.[1])

Auch die nachstehenden, auf die Geschichte des deutschen Kirchengesanges in Westfalen sich beziehenden Notizen berücksichtigen die genannte Zeitperiode. Das Material zu denselben ist zum weitaus größten Teile aus den Akten des Königlich Preußischen Staatsarchives zu Münster i. Westf. excerpiert worden; für die freundlichst gewährte Erlaubnis zur Benutzung dieser Akten bin ich Sr. Excellenz dem Herrn Oberpräsidenten von Westfalen, Staatsminister Freiherrn v. d. Recke, sowie den liebenswürdigen Beamten des Archives, vor allem dem Vorstande des genannten Institutes, Herrn Archivrate Dr. Philippi, zu aufrichtigem Danke verpflichtet. Leider war es mir aus Mangel an Zeit nicht möglich, das gesamte einschlägige Material des Münsterschen Staatsarchives einzusehen, zu excerpieren und zusammenzustellen. Hoffentlich findet später einmal ein anderer Freund des deutschen Kirchengesanges oder der Unterzeichnete Zeit und Muße, das Versäumte nachzuholen. Aber auch so dürften die nachfolgenden kurzen und mit fliegender Feder niedergeschriebenen Excerpte vielleicht geeignet sein, das über den erwähnten Gegenstand — die Geschichte des deutschen Kirchengesanges im katholischen Gottesdienste — bereits veröffentlichte Material[2]) hie und da zu ergänzen und für den mit Sehnsucht erwarteten Aufbau einer zusammenfassenden, systematischen und allen Anforderungen historischer Kritik Rechnung tragenden „Geschichte des katholischen deutschen Kirchengesanges" einige kleine Bausteine zu liefern.[3]) Um so mehr, als diese anspruchslosen Blätter das Glück gehabt haben, in einem um die wissenschaftliche Behandlung der katholischen Kirchenmusik so hoch verdienten Organe vor das Fachpublikum treten zu dürfen.

[1]) Vgl. auch Müller in Musica sacra (Regensburg), 1898, S. 4 f.

[2]) Vgl. die Litteraturangaben von K. Walter im kirchenmusikalischen Jahrbuche 1898, S. 38 ff; 1899 S. 61 ff; 1900 S. 17 ff.

[3]) Ähnliche kleine Mitteilungen veröffentlichte der Unterzeichnete in der Musica sacra (Regensburg), 1895, S. 37; 1897, S. 85 ff. (vgl. die Berichtigung ebenda S. 203 Anm. 1.); 1897, S. 203 f.; 1898 S. 4 f; 1899 S. 16 f. (vgl. die Berichtigung S. 40, Anm. 1.); S. 40 f.; S. 53 ff; 1900, S. 45 ff.

II.

Der geistlichen Jurisdiktion des Kurfürsten von Köln[1]) unterstand gegen Ende des 18. Jahrhundertes eine Reihe von Gebieten auch auf der rechten Rheinseite. Außer dem in der jetzigen Rheinprovinz gelegenen rechtsrheinischen Gebiete der alten Erzdiözese, von Linz abwärts bis Wesel, gehörte dazu das Vest Recklinghausen, welches später an die Diözese Münster kam, sowie die westfälische Mark mit Hohenlimburg und Dortmund und das sog. alte Herzogtum Westfalen. In dem Herzogtum Westfalen war der Erzbischof von Köln bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein auch Landesherr; das Herzogtum galt als Pertinenz der kölnischen Kirche und wurde dem jeweiligen Erzbischofe zugleich mit den Regalien verliehen.[2]) „Die nördliche Grenze desselben bildet die Lippe und das jenseits derselben liegende Fürstentum Münster; nordöstlich wird es vom Fürstentume Paderborn, südöstlich von den Fürstentümern Waldeck und Niederhessen, südlich von den Grafschaften Witgenstein und den Nassau-Siegenschen Ländern, westlich endlich vom Herzogtum Berg und der Grafschaft Mark begrenzt."[3]) Es umfaßte vom jetzigen Regierungsbezirke Arnsberg die heutigen Kreise Arnsberg, Brilon, Meschede, Olpe und Teile der heutigen Kreise Lippstadt und Soest. Das Herzogtum zerfiel nach seiner kirchlichen Einteilung in die vier „Christianitäten" oder Dekanate Attendorn, Medebach, Meschede und Wormbach; dieselben gehörten zum Archidiakonalbezirke des Dompropstes von Köln. Eine Ausnahmestellung nahm der sog. „Haardistrikt" ein, welcher mit dem

[1]) Vgl. das Freiburger Kirchenlexikon s. vv. Köln, Paderborn, Westfalen. Höynck a. a. O.; Binterim und Mooren, die Erzdiözese Köln; neu bearb. von Albert Mooren; Bd. 1, S. 453 ff; Bd. 2, S. 456 ff.

[2]) Freiburger Kirchenlexikon, 2. Aufl., Bd. 12, Sp. 1394.

[3]) Seibertz, Landes- und Rechtsgeschichte des Herzogtums Westfalen; erster Band, dritte Abteilung, erster Teil. Arnberg 1860, § 2, S. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Soester Territorium der Archidiakonalgewalt des Propstes an dem Kollegiatstifte (St. Patroklikirche) zu Soest unterstellt war. Zu den vier alten oben genannten Dekanaten des Herzogtums fügte der Kurfürst Maximilian Franz im Jahre 1799 ein neu errichtetes Dekanat Brilon hinzu, das die Kirchen zu Brilon, Scharfenberg, Thülen, Alme, Madfeld, Beringhausen, Bontkirchen, Giershagen und Heddinghausen umfaßte.[1])

III.

Für die Pfarreien des Dekanates Meschede ordnete Kurfürst Maximilian Franz eine Visitation an, mit welcher der Pfarrer von Meschede und Vicedechant des Mescheder Kollegiatstiftes Ferdinand Arndts[2]) durch erzbischöfliche Verfügung d. d. Ellingen, 23. April 1799 betraut wurde. Demselben Ferdinand Arndts wurde auch die Visitation der eigenen Pfarrei Meschede, welche mit dem Stifte verbunden war, im weiteren Verlaufe desselben Jahres übertragen.

Der genannte erzbischöfliche Kommissar nahm in dem erwähnten Jahre die ihm aufgetragene Visitation vor, und zwar wurde eine Reihe von Pfarreien im Monate Juli 1799, die zweite Reihe im Oktober 1799, die Pfarre Meschede selbst im November 1799 visitiert.

1. Wir teilen zunächst Auszüge aus den amtlichen Visitations-Protokollen mit:

Eslohe; 12. 7. 1799. (A. n. 22.)[3])
Ad 53. Der deutsche Kirchengesang „ist noch nicht vollkommen eingeführt, obgleich man zu Zeiten teütsche Lieder singt."

Schliprüthen; 13. 7. 1799. (A. n. 39.)
Ad 53. Ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei; „negative."

Schönholthausen; 15. 7. 1799. (A. n. 40.)
Ad 53. Es wird gefragt bezgl. der Einführung des deutschen Kirchengesanges; Antwort: „negative."

Elspe; 16. 7. 1799. (A. n. 20.)
Ad 52. „In der Fastenzeit werden alle Sonntag Vigiliae pro defunctis mit einer hl. Messe gehalten."[1])
Ad 53. „Der teütsche Meßgesang ist nicht eingeführt; doch aber würden an Sonn- und Festtägen teütsche passende Lieder gesungen."

Veischede (jetzt: Kirchveischede); 18. 7. 1799. (A. n. 76.)
Ad 52. „In der Fasten wird täglich am Abend der Rosenkranz gebethet mit dem Gesang Salve . . ."
Ad 53. Auf die Frage, ob der teutsche Kirchengesang eingeführt sei, lautet die Antwort: „negative; indeß werden zuweilen auch teütsche Lieder gesungen."

Rahrbach; 20. 7. 1799. (A. n. 65.)
Ad 52. „In der Fasten werden des Abends teütsche Lieder gesungen mit Abbethung des Rosenkranzes . . ."
Ad 53. Der teütsche Kirchengesang „ist nicht eingeführt."

Heinsberg; 23. 7. 1799. (A. n. 29.)
Ad 53. „Zwarn werden unter der Meße auch teütsche Lieder abgesungen, der eigentliche teütsche Kirchengesang ist nicht eingeführt."

Kirchhundem; 24. 7. 1799. (A. n. 32.)
Ad 53. Der deutsche Kirchengesang „ist nicht eingeführt."

Oedingen; 26. 7. 1799. (A. n. 36.)
Ad 52. „Das sogenannte Salve habe der jetzige Pastor der Misbräuche wegen abgeschafft, statt deßen werde an den Sonntägen der Fastenzeit eine Abendandacht mit Sakramentalischem Segen, in der Charwoche und Fronleichnamsoctav außer dem allgemeinen gewöhnlichen nichts anders gehalten."
Ad 53. „Teütsche Lieder seyen eingeführt, nicht aber die teütsche Meßelieder."

Cobbenrode; 27. 7. 1799. (A. n. 17.)
Ad 52. „In der Fasten alle Sonntag-Nachmittag Gebeth und Gesang von Jesus Leiden."
Ad 53. Ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei? Antwort: „negative."

---

[1]) Den Wortlaut der Errichtungsurkunde hat Seibertz in seinem „Urkundenbuch zur Landes- und Rechtsgeschichte des Herzogtums Westfalen", dritter Band, Arnsberg 1854, No. 1058, S. 412 f. nach dem im Archive des Briloner Dekanates befindlichen Originale veröffentlicht.

[2]) Vgl. über denselben Bäumker, das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. III, S. 348. Arndts war übrigens erst seit 1803 Dechant des Stiftes zu Meschede. Er hat auch ein Gesangbuch herausgegeben; s. Bäumker, a. a. O. S. 110, No. 361.

[3]) Die aus dem Münsterschen Staats-Archive (abgek. A.) eingesehenen Akten gehören sämtlich zu den Kirchen- und Schulakten des Regierungsbezirkes Arnsberg; sie tragen den Registraturvermerk Tit. II. Sect. II. Act. 6 Spec. caps. 2. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, geben wir bei dem betr. Aktenstücke nur die besondere Nummer desselben an, ohne den ganzen Registraturvermerk jedesmal eigens zu notieren. Die hinter dem Namen des Ortes sich findende Zeitangabe geht auf das Datum des betr. Protokolles.

[1]) Vgl. unten S. 94, Anm. 1.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wenholthausen; 29. 7. 1799. (A. n. 80.)
Ad 53; ob der teütsche Kirchengesang eingeführt sei; Antwort: „Werden während dem Gottesdienst auch teütsche Lieder gesungen."

Grevenstein; 30. 7. 1799. (A. n. 26.)
Ad 53. Ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei. Antwort: „affirmative."

Eversberg; 8. 10. 1799. (A. n. 23.)
Ad 53. Ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei. Antwort: „negative."

Velmede; 9. 10. 1799. (A. n. 42.)
Ad 52. „Von der Mitte der Fasten an werde Abends der Rosenkranz mit Gesang gebethen . . ."
Ad 53. Fr. „Ist der teutsche Kirchengesang eingeführt?" Antwort: „negative."

Altenbüren; 11. 10. 1799. (A. n. 15.)
Ad 53. Auf die Frage, ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei, lautet die Antwort: „negative."

Bigge; 12. 10. 1799. (A. n. 44.)
Ad 53. Der teütsche Kirchengesang „ist nicht eingeführt, man singet noch, wie in den meisten Pfarrkirchen, die lateinische Meße und Vesper."

Affinghausen; 14. 10. 1799. (A. n. 6.)
Ad. 52 heißt es bezüglich der Andachten in der Fastenzeit: „In der Fasten wird der Rosenkranz alle Tage mit abwechselndem Gesang gebeten . . ."
Ad 53 wird gefragt, ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei; als Antwort steht im Protokoll „negative."

Brunscappel; 15. 10. 1799. (A. n. 14.)
Ad 52 heißt es, daß von Mitfasten an täglich der Rosenkranz in der Kirche „mit Gesang" gebetet werde.
Ad 53 wird nach der Einführung des deutschen Kirchengesanges gefragt; als Antwort steht vermerkt: „negative; obgleich zuweilen teutsche Lieder gesungen werden."

Remlinghausen; 17. 10. 1799. (A. n. 38.)
Ad 53. „Es werden zwar sehr ordentliche Lieder beym Gottesdienste zu gewißen Zeiten abgesungen; doch aber ist der eigentliche und ordnungsmäßige Meßegesang noch nicht eingeführt."

Reiste; 19. 10. 1799. (A. n. 37.)
Ad. 52. „Bis zur Mitte der Fastenzeit wird alle Sonntäge und von dieser Zeit an alle Täge eine Andacht mit Gebeth und Gesang gehalten . . ."
Ad 53. Ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei? Antwort: „negative."

Der damalige Pfarrer von Reiste hieß Franz Krüper, der bei der Visitation 56 Jahre zählte und bereits 23 Jahre Pfarrer daselbst war. In späterer Zeit verwaltete (als unmittelbarer oder mittelbarer Nachfolger des Pfarrers Krüper?) die Pfarrstelle in Reiste Chrysologus Heimes, genannt Schmelzer, über welchen der folgende Artikel „Zur Geschichte des Orgelspieles" zu vergleichen ist.

Calle; 21. 10. 1799. (A. n. 16.)
Ad 52. „In den Fasten wird eine Abendsandacht mit Gebet und Gesang gehalten . . ."
Ad 53. „Es werden wohl auch teütsche Lieder während dem Gottesdienste gesungen, der teütsche Meßgesang ist aber nicht eingeführt."

Hellefeld; 23. 10. 1799. (A. n. 28.)
Ad 53. „Der teütsche Meßgesang ist noch nicht eingeführt, doch aber werden wohl andere teütsche Lieder gebraucht."

Freienohl; 25. 10. 1799. (A. n. 46.)
Ad 53. „Jetziger Pastor hat den teütschen Meßgesang eingeführt."

Meschede; 9. 11. 1799. (A. n. 34.)
Ad 52. „In der Fasten wird alle Freytags-Abend mit Gesang und Predigt eine feyerliche Andacht gehalten, welche Pastor zu befördern gesucht hat, u. bereits über 12 Jahr dahier besteht, mittels welcher das ehemalige Salve abgeschafft ist, wobey nur gewöhnlich allerley Unordnungen vorgehen . . .

In der Charwoche werden die vorgeschriebenen Ceremonien vom Stifte gemacht, was aber die Erbauung für das Volk betrift, so wird an den letzten 3 Tagen Abends von 6 bis 8 Uhr mit Gesang und Gebeth vor dem Grabe die Andacht verrichtet, am Charfreytag wird Morgens von 7 bis 8 Uhr bey abwechselndem Gesange geprediget. In der Frohnleichnamsoktav wird alle Morgen in der Mette, und Hochmeß, wie auch in der Vesper der Sakramentalische Segen gegeben.."
Ad 53. Bezüglich des deutschen Kirchengesanges. „Pastor hat selben im Jahre 1788 selbst eingeführt, gleichwie solches auch im Gnädigsten Visitations-Rezesse für hiesige Pfarre § 6 Gnädigst vorgeschrieben ist." [1])
Ad 57. In der Antwort auf die Frage bzgl. der Erklärung des Evangeliums und der Katechese in der Frühmesse heißt es:
„Dann würde es auch sehr gut seyn, wenn in Winterszeit die Schulkinder meisten Theils in die zweite Frühmeße geführt würden, und darunter zweckmäßige Lieder absängen, indem auf diese Weise die großen Leüte die beßern Gesänge den Kindern ablernen könnten."

2. Auf Grund der abgehaltenen Visitationen reichte nun der erzbischöfliche Kommissar Arndts eine ganze Reihe von Berichten dem Kurfürsten ein. (A. n. 34.)

[1]) Diesen Meschede Stifts-Rezeß hat Bäumker in seiner Geschichte des kathol. deutschen Kirchenliedes, Bd. III. S. 14 zum Teil veröffentlicht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In Hinsicht auf die am 16. 7. vorgenommene Visitation der Pfarrei Elspe[1]) macht er bezüglich der Antwort auf Frage 52 dem Kurfürsten in einem solchen Schreiben den Vorschlag:

„Statt der lateinischen Vigil in den Fasten wäre beßer eine angemessene Volksandacht mit Predigt einzuführen; indem bey den lateinischen Andachten das Volk wenig oder gar keine Beschäftigung, vielmehr Zerstreuung findet."

Ferner schlägt er in dem zweiten „allgemeinen Visitationsbericht" vor:

„12tens. Die Fasten-Andachten sind gewiß ein besonderes Mittel, allgemeine Erbauung zu stiften, und zu unterhalten, wofern dieselben nur zweckmäßig eingerichtet und gehalten werden. Ich habe diese Andachten dahier an den Freytagen der ganzen Fastenzeit dergestalt eingeführt, daß dabey gesungen wird, und jedesmal eine Predigt gehalten werden muß. Auch scheinen die religiöse Versammlungen an den 3 letzten Tägen der Charwoche von ganz vorzüglichem Nutzen zu seyn, indem darinn die hohen Geheimniße dieser heiligen Woche mittels rührender Reden entwickelt und zur frommen Betrachtung vorgestellt werden können. Eüer Khurfürstlichen Durchlaucht geruhen dieses nach höchst Ihro weiseften Einsicht gnädigst zu beherzigen."

In einem anderen Berichte desselben Visitators heißt es:

„Nur in sehr wenigen Pfarrkirchen ist der teütsche Kirchengesang eingeführt. Zwar singt man in den meisten Kirchen wohl auch Lieder in deütscher Sprache; allein es mangelt doch dabey an guter Auswahl derselben; gewöhnlich sind sie ohne viel moralischen Inhalt, und der Styl ist dem gegenwärtigen Sprachgebrauche nicht mehr angemeßen; und daher kömmts dann auch, daß man derley Lieder ohne Gefühl und Rührung absingt. Fast in den mehresten Kirchen sind die lateinische Meßen und Laudes und Vespern noch hergebracht, wobey außer den Chorsängern keiner beschäftigt ist, und erstere betäuben mit ihren kunstlosen Rufen beynahe das übrige Volk. Gewiß verdienen diese lateinische Gesänge unter die mechanische Andachtsübungen gezählt zu werden; indem sie doch zur gemeinschaftlichen Erbauung auf keine Weise beytragen können. Die teütsche Meßelieder und schon bekannte in teütsch verfaßte Andachten weit heilsamer eingeführt werden. Ein allgemeines, gut gewähltes Gesangbuch für die besondere Festtäge mit eingerichtet und ein gemeinverständliches, belehrendes und erbauendes Gebethbuch ist gewiß ein großes Bedürfnis und das schicklichste Vehikel, dem Volke reine Religionsbegriffe beyzubringen, und manche aus bloßem Vorurtheil entsprungene Grundsätze und schädliche Meinungen vor und nach wegzuschaffen."

[1]) Siehe oben in der Reihenfolge der Protokolle S. 92, Z. 8.

IV.

Wie im Dekanate Meschede, so wurde um diese Zeit auch im Dekanate Medebach eine Visitation vorgenommen. Dieselbe wurde in der zweiten Hälfte des Jahres 1800 abgehalten; Visitator war der Dechant der „Christianität" und Prior des Kreuzherrenklosters zu Glindfeld, Gerwin. Aus den Visitationsprotokollen, welche sämtlich (abgesehen von Grönebach) sich in n. 33 der bezeichneten Akten finden, notiere ich:

Hesborn; 22. 9. 1800; ad 38. „Teütsche Kirchen Gesänge sind jeher hier eingeführt und werden beobachtet."

Hallenberg; 23. 9. 1800; ad 36. „Deütsche Kirchen Gesänge sind Hier im Gebrauch: aber Keine Deütsche Meße gesänge."

Züschen; 25. 9. 1800; ad 36. Auf die Frage, ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei, lautet die Antwort:

„zum Theile — werden von dem ganzen Volcke teütsche Gesänge gesungen mit Abwechselung nach den Zeiten."

Grönebach; 6. 10. 1800. (A. n. 47.)
Ad 36 (bzgl. des deutschen Kirchengesanges): „Teütsche Lieder sind hier immer üblich gewesen, aber keine teütsche Meße."

Winterberg; 13. 10. 1800; ad 36. „Der deütsche Kirchengesang ist hier eingeführt, und abwechselnd von Beyden geschlechtern gesungen."

Astenberg; 14. 10. 1800; ad 36.
„Deütsche Lieder abwechselnd gesungen, aber keine förmliche und volkommene teutsche Meße."

Sylbach; 16. 10. 1800. Ad 34 bzgl. der Andachten in der Frohnleichnamswoche: „in der fron-Leichnamswoche wurde des morgens . . .; des abends aber wieder cum expositione Sanctissimi die Lytaney vom H. Sacrament abgebethen, und einige deutsche Kirchen Lieder gesungen."

Ad 36; bzgl. der Einführung des deutschen Kirchengesanges heißt es:

„Der Choral wäre noch gebräuchlich; indeßen würden auch die teutsche Lieder nach umständen der zeit gesungen."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Deifeld; 21. 10. 1800; ad 36.
„Deutsche Lieder werden abwechselnd gesungen, aber keine deutsche meße."

Medebach; 27. 10. 1800.
In der Einleitung, die dem eigentlichen Protokolle voraufgeht, heißt es, daß zu Beginn der Visitation nach einer Ansprache des Visitators der Pfarrer Padberg „das Hohe Amte" gehalten habe „unter abwechselndem Chorgesange mit der Orgel."

Das Protokoll verzeichnet ferner in der Antwort auf Frage 34 bzgl. der Andachten und Bruderschaften:
„. . . in der fasten Zeit zur Halbscheid des abends öffentlicher Katechesis mit einigen Gesängen und gebethen — in der charwochen, wie das missale Romanum vorschreibt — in der fronleichnambswoche des Abends außezung des Hochwürdigsten Gutes mit Absingung der Lytanei de nomine Jesu, und einigen Kirchen Gesängen —"
Ad 36 wird bzgl. der Einführung des deutschen Kirchengesanges zu Protokoll genommen: „Das Hohe amt wird hier abwechselnd mit der Orgel chormäßig gesungen. Dan auch eben so deütsche Lieder."

Eppe (im Fürstentum Waldeck; die Visitation wurde ebenfalls durch Gerwin gehalten mit Genehmigung des Landesfürsten); 16. 12. 1800; ad 36. „Deutsche Gesänge werden hier gesungen, aber deütsche Kirchen Gesang, oder deütsche Meße ist hier nicht eingeführt."

V.

Auch im sog. „Haarenser District" wurde um diese Zeit eine kirchliche Visitation gehalten.

1. Es liegen mir augenblicklich nur zwei Visitationsprotokolle vor, und zwar:

Westönnen; 4. 10. 1799. (A. n. 81.)
Ad 53; ob der deütsche Kirchengesang eingeführt sei; Antw.: „Wohl deütsche Gesänge; aber nicht die sogenannte deütsche Messe."

Horn (i. Westf.); 11. 10. 1799. (A. n. 30.)
Ad 53. „Ist der deutsche Kirchengesang eingeführt?" „Ja."

2. Indes hat Bäumker bereits einen um diese Zeit von dem Kurfürsten für diesen Bezirk erlassenen General-Rezeß zum Teil veröffentlicht,[1]) der auf unseren Gegenstand Bezug nimmt. Der Unterzeichnete hat dem von Bäumker abgedruckten Paragraph aus diesem Rezesse in einer Notiz der Mus. sacra (Regensburg) einen anderen Paragraph desselben Rezesses hinzugefügt,[1]) der gleichfalls für die Geschichte des Kirchengesanges in unseren Gegenden von Interesse ist.

3. Außer diesem General-Visitations-Rezeß hat jedoch der Kurfürst für Pfarreien dieses Bezirkes eine Reihe von Spezial-Visitations-Rezessen erlassen. Ein solcher Spezial-Rezeß wurde verfügt für

Anröchte d. d. Wien, 11. 3. 1801. (A. n. 5.)
Darin heißt es: „Auch finden wir uns bewogen, zu dem für den Haarenser Distrikt ertheilten General-Visitations-Rezeß annoch folgende nähere Verordnungen in Hinsicht auf die Pfarrei Anröchte zu ertheilen:
Ad § 1 der 1ten Abtheilung empfehlen wir dem Pastoren zur Abwechslung die Einführung der deutschen Meßgesänge. Wo keine Abwechselung der Gebete und Gesänge statt hat, da artet das Gebet in eine Beschäftigung der Lippen aus, bey der das Herz kalt und ohne Theilnahme bleibt."

Desgleichen für Berge; d. d. Wien, 11. 3. 1801. (A. n. 10). Hier lesen wir:
„Auch finden wir uns gnädigst bewogen, dem für den Harenser District ertheilten General-Visitations-Receß in Hinnsicht der Pfarrei Berge annoch folgende Verordnungen beizufügen:
Ad § 1. Der ersten Abtheil. Wird es sich der Pastor angelegen sein lassen, nebst denen bereits üblichen deutschen Liedern zur Abwechselung auch die deutschen Meßgesänge einzuführen."

Der Pfarrer Theod. Herbst von Berge teilt am 3. Februar 1804 dem Landgräflich Hessischen für das Herzogtum Westfalen[2]) angeordneten Kirchen- und Schulrat rücksichtlich dieses im Spezialrezesse erwähnten Punktes mit:
„ad § 1 daß die deutsche Meßgesänge gleich nach Antretung des Pastorats eingeführt sind, und ich mich bemühe, mehrere neue Kirchenlieder bekannt zu machen."

Als der Visitations-Rezeß für die Pfarrei Berge erteilt wurde, war diese Pfarrei gerade vakant.

In dem für die Pfarrei S. Cyriaci zu Geseke erlassenen Spezialrecesse d. d. Wien, 7. 5. 1801. (A. n. 24) finden wir Folgendes:
Ad § 1. der ersten Abtheilung bleibt es zwar bei dem bisherigen Herkommen, daß

[1]) Das kath. deutsche Kirchenlied, Bd. III, S. 14 f.

[1]) a. a. O. 1898. S. 4.

[2]) Das Herzogtum Westfalen fiel 1803 an Hessen-Darmstadt; erst durch den Wiener Kongreß kam es an Preußen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Damen unter der hohen Meße den Chor singen; indeßen wird der Pastor es sich angelegen sein lassen, daß wenigstens unter der Frühmeße der deutsche Gesang eingeführt werde."

Die Bestimmung bezieht sich auf die Stiftskirche zu Geseke, an der ein Damenstift bestand.

Schließlich nennen wir den Spezial-Rezeß für Mellrich d. d. Wien 7. 3. 1801. (A. n. 56.)

Daselbst ist bemerkt:

„Ad § 1 der ersten Abtheilung hoffen wir, daß der Pastor, mit deßen Amtsführung Wir gnädigst zufrieden sind, nebst den schon üblichen Kirchengesängen auch die teütschen Meßlieder zur Abwechselung einzuführen, sich angelegen seyn lassen werde."

VI.

Das 1799 neu errichtete Dekanat Brilon wurde gleichfalls kurz nach seiner Gründung visitiert. Die Visitation wurde noch vom Kurfürsten Maximilian Franz angeordnet, und es wurde ein Visitations-Rezeß bearbeitet; am Abschlusse und an der Publikation des Rezesses hinderte ihn der Tod († 27. 7. 1801).

1. In diesem Rezesse, welchen das Erzbischöfliche Domkapitel ergänzte, am 5. 4. 1802 publizierte und „dem Briloner Dekanate, der Kurf. Durchl. als seinen Vater und Urheber verehrt, als dessen letztes Vermächtnis" übergab, heißt es (II. 1):

„Da noch nicht in allen Pfarrkirchen der deutsche Gesang eingeführt ist, mithin dem Volke eines der wichtigsten Erbauungsmittel entzogen bleibt, so haben sämtliche Seelsorger dessen Einführung baldigst zu befördern."[1])

2. Aus den diesem Erlasse vorangehenden Visitations-Protokollen — Visitator war der erste Dechant des neuen Dekanates, Joseph Kothe, Pfarrer in Alme — notiere ich

Thülen; 29. 4. 1801. (A. n. 41.)

Ad 3); ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei; Antwort: „Ist bei der Visitation zum ersten Male gehalten."

Im Jahre 1810 hat alsdann der Pfarrer Schröder zu Thülen versucht, anstatt der bisher üblichen Lieder in seiner Pfarrkirche das von Herold in Höinkhausen herausgegebene Gesangbuch (s. auch unten S. 98) neu einzuführen. Infolgedessen kam es zu einem „Gesangbuchstreit", der viel Unruhe machte; die Akten über diesen „Gesangbuchstreit" liegen ebenfalls im Königl. Preußischen Staatsarchive zu Münster i. W. (Kirchen- und Schulakten des Regierungsbezirkes Arnsberg; Tit. II Sect. II B. 6 Special; caps. 1 No. 8.).

Heddinghausen; 26. 4. 1801. (A. n. 41.)

Ad 36. Der deutsche Kirchengesang „ist eingeführet. Es wäre zu wünschen, daß mehrere gute Kirchenlieder mit Höchster Begenehmigung abgedrückt, und einzeln nach und nach eingeführt würden, aus deren Sammlung dann ein gutes Gesangbuch entstehn könnte."

3. An Spezial-Visitations-Rezessen sei genannt derjenige für

Alme, d. d. Arnsberg, 29. 3. 1802, unterschrieben „de Mandato Tilman, Domkapitularischer Rath und Sekretar."

In demselben lesen wir (A. n. 3):

. . . 9. „Hat er (der Pastor) die baldige Einführung des deutschen Kirchengesanges mit allem Eifer zu betreiben, indem nur selber wahren Unterricht und gründliche Erbauung gewähren kann."

Ein anderer Spezial-Rezeß betrifft die Pfarrei

Giershagen d. d. Arnsberg 2c. (wie bei Alme).

In demselben (A. n. 25) steht die Notiz: „9. Zwar erschwert der Abgang der Orgel allerdings die Einführung des deutschen Kirchengesanges, indeßen kann auch dieses Hinderniß beseitiget werden, wenn die Schulkinder in selbem wohl und gründlich unterrichtet werden. Der Pastor hat sich demnach ein anderes zum vorzüglichen Geschäfte zu machen, und wird bei Fleiß und Mühe möglich finden, was so vielen eifrigen Seelsorgern Unseres Erzstiftes, die sich mit ihm unter gleichen Verhältnissen befanden, möglich geworden ist."

VII.

Für das Dekanat Attendorn hat im Jahre 1802 während der Sedisvakanz das Erzstift-kölnische, zu Arnsberg damals residierende Domkapitel durch den Erzpriester und Pfarrer Ernst Zumbroich zu Menden eine Visitation vornehmen lassen. Dieselbe kam, nachdem sie einige Monate unterbrochen war, im Jahre 1803 zu Ende.

1. In denjenigen Visitations-Protokollen, die ich einsehen konnte, finden sich folgende Mitteilungen.

Hagen (bei Allendorf); 9. 8. 1802. (A. n. 48.)

In der Einleitung des Protokolles heißt es, bei der Abholung des Visitators sei das

[1]) Höynck, a. a. O. S. 527.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Komm h. Geist angestimmt worden", weiterhin sei dann vor der Visitation „unter Aussetzung des h. h. Sakraments, die Meße de Spiritu sancto unter Absingung deutscher Kirchengesänge feyerlich abgehalten." Im Protokolle liest man ferner:

Ad 34. . . . „in der Fasten würde alle Abende von den Schulkindern der Rosenkranz gebethen und ein paßendes Lied gesungen, die letzten Täge der Karwoche die sogenannte düstere Metten gesungen."

Ad 36. „Man hätte zwarn mit dem neuern deutschen Kirchengesang den Anfang gemacht. Doch seye selber noch nicht völlig zu Stande gebracht."

Neuenkleusheim; 13. 8. 1802. (A. n. 61.)

Ad 36; ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei; Antwort: „Es werden unter der Meße deutsche Lieder aus dem alten Gesangbuche gesungen."

Später heißt es bzgl. des Organisten ad 20 „die Kirche allhier hat keine Orgel."

Wenden; 14—16. 8. 1802. (A. n. 79.)

Ad. 34. „. . an den 4 Hochzeitlichen Festtagen, in festo Dedicationis, Patrocinii, et Agathae ist Morgens Mette und Nachmittags Vesper . . ."

Ad 36. „Der neue deutsche Kirchengesang ist nicht eingeführt."

Drolshagen; 17. 8. 1802. (A. n. 18).

Ad 34. „. . . und an den 3 letzten Tagen der Charwoche die Metten gesungen."

Ad 36. „Der deutsche Kirchengesang war bisher noch nicht eingeführt; man führt aber wirklich die Schulkinder gute Kirchenlieder zu singen an."

Olpe; 19. u. 20. 8. 1802. (A. n. 62.)

Ad 34. . . . „In der Fasten wird von den Schullehrern mit den Kindern alle Abende ein kurzes salve regina gemacht; die letzte Tage in der Karwoche Abends beym Grabe die gewöhnliche Metten gehalten, und vom Volke eine starke Stunde im Gebeth kontinuirt . . ."

Ad 36. „Es werden im Hochamt bey der Wandlung und bey der h. Kommunion deutsche Lieder gesungen; im ganzen aber ist der deutsche Kirchengesang nicht eingeführt."

Zur Geschichte des Kirchengesanges in Olpe vgl. auch Musica sacra (Regensburg), 1898, S. 5; desgl. Bäumker, das kath. deutsche Kirchenlied, Band III, S. 109 f. (No. 354, 355 und 356) und S. 355 s. v. Nölle.

Rohde; 21. und 22. 8. 1802. (A. n. 66.)

Ad 34. An Feiertagen wird nachmittags „Vesper oder andere Andacht" gehalten.

Ad 36; ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei; Antwort: „Nein; des Pastors Herz hängt zwarn darnach, da er diesen deutschen Gesang auch schon im Preußischen, wo er 9 Jahre Pfarrer war, eingeführt hatte; allein es ist allhier, wegen Mangel der Orgel und nötigen Kenntniß der Noten, nicht wohl möglich."

Attendorn; 24. 8. 1802. (A. n. 7.)

Ad 36. „Der deutsche Kirchengesang ist nur an den Werktagen mit den Schulkindern eingeführt."

Affeln; 26. 8. 1802. (A. n. 1.)

In der Einleitung des Protokolles heißt es: „Als nun die hiesige Schuljugend, Chor und Geistlichkeit den H. Commissarium Visitationis mit Kreuz und Fahnen unter Absingung des deutschen Liedes: Komm Geist des Vaters ꝛc. feyerlich zur Kirche abgehohlet hatten" u. s. w.

Ad 36 wird auf die Frage, ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei, zu Protokoll gegeben: „Ja, er ist eingeführt."

Enkhausen; 10. 9. 1802. (A. n. 21.)

Ad 36 bzgl. der Einführung des deutschen Kirchengesanges: „Ja, er ist eingeführt."

Das Inventarverzeichnis führt auf:

„3 alte Kölnische cantualia.

1 dito großes altes von Pergament."

Sundern; 13. 9. 1802. (A. n. 71.)

Ad. 36; ob der deutsche Kirchengesang eingeführt sei.

„Wo es die kirchlichen Ceremonien zulaßen, werden vom Chor, und dem Volke abwechselnd deutsche Lieder gesungen."

Stockum (Kreis Arnsberg); 14. u. 15. 9. 1802. (A. n. 72.)

Ad 36. „Der neue deutsche Kirchengesang ist noch nicht eingeführt, kann aber füglich durch den Schullehrer eingeführt werden."

Allendorf; 16. 9. 1802. (A. n. 2.)

Ad 36. „Der deutsche Meßgesang und sonstige deutsche Kirchenlieder sind hier eingeführt; doch mit der Einschränkung, daß ersterer nicht immer, sondern nur in der Advents- und Fastenzeit und zuweilen im Jahr gesungen wird: weil das immerwährende Einerley der Melodie das Volk, welches Abwechselung liebt, gedankenlos und gleichgültig macht, daher wäre zu wünschen, daß mehrere Melodien, die auf jede Zeit des Kirchenjahrs paßten, mögten verfertiget werden, um dadurch beym Volke die gehörige Seelenstimmung auf die zu feyernde Geheimniße mehr zu befördern und dadurch ihre Andacht zu vermehren."

Am Schlusse des Protokolles steht die „präsentierte Spezifikation der Kirchengeräthschaften zu Allendorf": hier ist am Ende verzeichnet:

„1 Introitus- und 1 Antiphonale-Buch, item noch ein altes Choralbuch."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Balve; 20. und 21. 9. 1802. (A. n. 8.)
Ad 36. „Bishero war, außer einigen alten Kirchenliedern hier kein deutscher Gesang gebräuchlich, der aber gegenwärtig eingeführt wird."

Boßwinkel; 30. 9. 1802. (A. n. 78.)
Ad 36. „Der deutsche Kirchengesang ist eingeführt."

Neheim; 1. 10. 1802. (A. n. 60.)
Ad 34. „. . . In der Fronleichnamswoche wird täglich unter der Meße das Sanctissimum ausgesetzt, dabey deutsche Gesänge gesungen und Gebete verrichtet, am achten Tage aber ein singendes Amt gehalten."
Ad 36. Der deutsche Kirchengesang „ist eingeführt, doch nur die deutschen Meßgesänge."

Hüsten; 2. 10. 1802. (A. n. 51.)
Ad 36. „Der deutsche Kirchengesang ist eingeführt."

Sümmern; 28. 7. 1803. (A. n. 74.)
In der Einleitung des Protokolles heißt es, der Visitator sei morgens um halb 9 Uhr zur Kirche geführt, „wo von der wirklich versammelten Pfarrgemeinde das: Komm h. Geist angestimmt und abgesungen wurde."
Ad. 36. „Ist der deutsche Kirchengesang eingeführt?"
Antwort: „Seit mehr als 12 Jahren bedienet sich die hiesige Pfarrgemeinde des Salzburger Gesangbuchs."

Menden; 24.—30. 7. 1803. (A. n. 58.)
Ad 34. . . . „In der Karwoche werden die gewöhnlichen düsteren Metten choraliter abgesungen. Vor diesem wurden an den Karfreytags und Samstags Abenden beym Grabe, von den Hospitalsarmen und vom Volke Todtenwache gehalten, wo sich alle nach Gefallen mit Singen, bethen u. s. w. beschäftigten. Die dabey sich ereignenden unvermeidlichen Mißbräuche sind endlich nach vieler Mühe durch eine zweckmäßigere Andacht abgestellt, indem am Donnerstag-, Freytag- und Samstag-Abend vom Pastor eine mit Gebeth und Gesang abwechselnde Stunde gehalten wird. In der Frohnleichnamswoche wird Morgens cum expositione Ss. Sacramenti ein Hochamt, und Abends eine zweckmäßige Betstunde mit Singen gehalten."
Ad 36. „Der deutsche Kirchengesang ist allgemein eingeführt."

Bezüglich des Küsters wird bei dieser Visitation ad quaest. additional. 20 zu Protokoll gegeben: „Der Küster ist dermahl Organist . . . Er muß sonn- und fevertags in primis et secundis vesperis, bey dem Hymnus und Magnificat, in der Metten, bei dem te deum und dem Hochamte, sodann an den bestimmten Chorfesten das Orgel schlagen."

2. Den Visitations-Rezeß arbeitete der genannte Visitator Zumbroich aus. Durch Verordnung des Kölner Domkapitels d. d. Arnsberg, 7. 3. 1804, wurde dieser Rezeß bestätigt und gleichzeitig die pünktlichste Befolgung desselben sämtlichen Pastoren und Beneficiaten der „Attendorner Christianität" befohlen. Der hessische Landgraf Ludwig X.[1]) erteilte am 14. April 1804 dem Rezesse das sog. Placitum regium (landesherrliche Genehmigung) und gestattete seine Veröffentlichung.

Der Kgl. preußische Regierungssekretär Scotti veranstaltete eine „Sammlung der Gesetze und Verordnungen, welche in dem vormaligen Churfürstentum Cöln . . . . ergangen sind" (von 1463—1816). In diesem Werke findet sich der gedachte Rezeß abgedruckt.[2]) Wir teilen aus ihm Folgendes mit:

„I. Abschnitt. Vom Pfarrgottesdienste und Pfarramte . . .

§ 1. Da bereits in den meisten Pfarrkirchen der deutsche Kirchengesang unterm Hauptgottesdienste zur unverkennbaren Erbauung des Volkes eingeführt ist: so haben auch die Pastoren, wo dieses Erbauungsmittel noch abgehet, dessen Einführung baldigst zu besorgen, und besonders in der Wahl der Lieder auf eine zweckmäßige, den verschiedenen Festen und Zeiten des Kirchenjahrs angemessene Übereinstimmung zu sehen.

Wo die lateinischen Metten und Vespern noch üblich sind, wird es zweckmäßig seyn, statt deren andere Andachtsübungen in deutscher Sprache einzuführen, um durch diese Surrogate dem Volke mehr Antheil an dem Gottesdienste zu verschaffen.

Bis eine eigene Liedersammlung für unsere Provinz zum Druck befördert ist, wird das von dem Pfarrer Herold zu Hoynkhausen unter dem Titel: Der heilige Gesang; voriges Jahr zum Druck beförderte Gesangbuch empfohlen.

§ 16. . . . Ein nicht minder nützliches Mittel (vorher war von äußerem Anstand, Ordnung und Reinlichkeit die Rede) zur Erhebung des Gottesdienstes sowohl als zur Erbauung des Volkes sind gute Orgeln; da sich aber gefunden hat, daß die von Zeit zu Zeit nöthigen Reparaturen und Stimmungen derselben oft zu lange vernachlässiget werden, so darf auch dieser so kostbare Gegenstand der Aufmerksamkeit der Pfarrer nicht entgehen.

[1]) Siehe oben S. 96, Anm. 1.
[2]) a. a. O. zweite Abteilung, erster Teil, Düsseldorf, 1831; No. 94, S. 112 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

§ 23. (Über die Begräbnisse).

f) Die Pastoren haben zur Beibehaltung der Einförmigkeit bei diesen Funktionen sich genau an den Diöcesan-ritus zu halten, welchem unbeschadet bei dem Leichenzuge vom Sterbehause zu dem Kirchhofe, auch bei dem Gottesdienste selbst, die Trauerlieder in deutscher Sprache gesungen werden können."

Diesem Visitations-Rezesse wurde als Beilage eine „Instruktion für die Küster" zugegeben, welche bestimmt:

„1. Sollen nur rechtschaffene, gottesfürchtige, sittliche Leute, so von gutem Betragen und Beispiel sind, in gutem Rufe stehen, Ordnung und Reinlichkeit lieben, und im deutschen Kirchengesang unterrichtet sind, zur Küsterstelle aufgenommen werden; übles Betragen, Mangel an Ordnung und Diensteifer, und böses Beispiel ziehen demnach den Verlust der bereits erhaltenen Stelle nach sich."

Paderborn. **Hermann Müller.**

Zur Geschichte des Orgelspieles.

I.

Bäumker erwähnt in seinem Werke „Das katholische deutsche Kirchenlied", Bd. III, S. 108, Nr. 340 ein deutsches Gesangbuch, das 1789 bei Winkler in Wetzlar unter dem Titel „Auszug der gebräuchlichsten deutschen Kirchengesänge" erschien und Chrysologus Heimes, genannt Schmelzer, zum Verfasser hat. Der Verfasser war Priester im Franziskanerkloster zu Wetzlar und bemühte sich dort als Organist sehr um den deutschen Kirchengesang. Auf S. 352 teilt dann Bäumker auf Grund besonders eingezogener Nachrichten über diesen Franziskaner Heimes, genannt Schmelzer, mit, derselbe sei geboren zu Oberhundem (Kreis Olpe, Westfalen) am 2. April 1765, sei Franziskanerpater in Wetzlar, später Professor am Gymnasium zu Attendorn und nach Umgestaltung desselben 1806 Prediger und Vikar des Klosters daselbst gewesen; nach Säkularisierung der Klöster habe er die Pfarrstelle in Reiste (Kreis Meschede, Westfalen) erhalten und sei daselbst am 1. Mai 1835 gestorben.

Wie Herr Lehrer Ewald zu Dortmund mir am 26. August 1900 in einem Privatbriefe mitteilte, ist Herr Reinert, ebenfalls Lehrer zu Dortmund, im Besitze einer Reihe von geschriebenen Musikalien, die aus dem Nachlasse dieses Geistlichen stammen. Diese Musikalien gewähren interessante Ausblicke auf die damalige Pflege der kirchlichen Musik, namentlich des Orgelspiels. Es sind 5 Folio-Hefte:

1. Requiem, Kyrie, Hymnus und Choralgesänge.
2. Kirchenlieder und Orgelstücke.
3. Sammlung von Cadencen, Präludien, Fugen, Fugetten, Versetten und Finalien. Für die Orgel theils im Canonischen, theils im freyen Style für angehende Organisten aufgesetzt von C. Heimes.
4. Große Klavier und Orgelstücke.
5. ohne Titelblatt; enthält auch Stücke für Klavier und Orgel.[1])

Herr Ewald hatte die Güte, einige Proben aus diesen Musikalien abzuschreiben und mir zu übersenden.

II.

Einen interessanten Beitrag zur Geschichte des Choralgesanges und der Choralbegleitung liefert die „Orgelbegleitung" zu einem choraliter zu singenden Gloria.[2]) Sie stammt aus dem oben sub 2 bezeichneten Hefte.

Als äußere Art des Vortrages ist diese gedacht: Der celebrierende Priester intoniert das Gloria; die Orgel (vielleicht mit Begleitung von Pauken und Trompeten) spielt danach einen „Tusch"; darauf setzt der Chor ein, und zwar gleich mit „Laudamus te"; der folgende Satz wird wieder mit der Orgel „abgespielt"; darauf wieder der Chor „Ado-

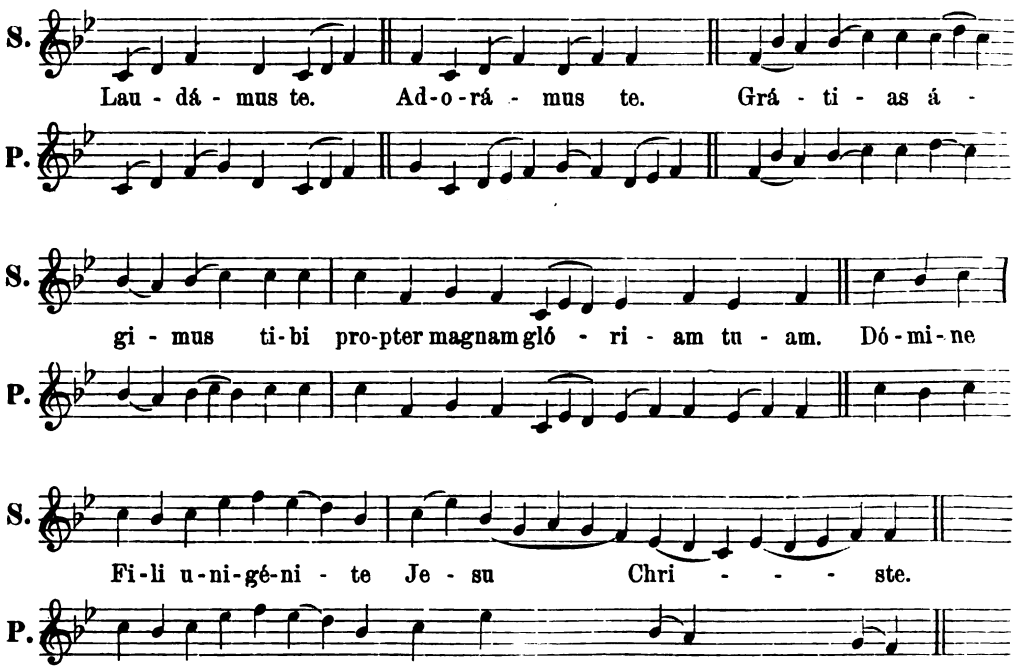
[1]) Es ist zwar nicht absolut sicher, aber doch wohl sehr wahrscheinlich, daß auch die nicht in Heft 3 stehenden Orgelsätze den Franziskaner Heimes zum Verfasser haben.

[2]) Vgl. die „Beiträge zur Geschichte der Choralbegleitung", welche Karl Walter in Mus. sacra (Regensburg), 1898, S. 149 ff.; 1899, S. 162 ff.; 172 ff.; 185 ff. veröffentlicht hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ramus te“ u. s. w. abwechselnd zwischen Chorgesang und Orgelspiel. Die einzelnen Sätze des Chores werden durch die Orgel begleitet; wo die Orgel frei zu spielen hat, werden „Versetten“ eingeschaltet.[1]) In der Mitte sind zwei aufeinanderfolgende Sätze des Textes durch das Orgelspiel ersetzt. Die unserem Gloria zu Grunde liegende Choralmelodie habe ich in ihren genauen Einzelheiten leider nicht feststellen können. Es ist offenbar eine Variante des Gloria, welches die offiziellen Choralbücher in der 4. Messe des Ordinarium Missae („alia Missa in Festibus Duplicibus“) bringen; vielleicht eine damals bei denjenigen Franziskanern, zu denen Ch. Heimes gehörte, übliche Version. Diese Gloria-Melodie gehört eigentlich zu jener Kyrie-Melodie, welche von ihrem Tropus „Kyrie, fons bonitatis“ hieß.[2])

Um einen ungefähren Begriff davon zu geben, wie die Choralmelodie bei dieser Art der „Begleitung“ behandelt wird, setze ich zwei Versionen der betr. Melodie her, mit welchen unser Gloria große Verwandtschaft hat. Die erste dieser Versionen ist die des Solesmer „Liber Gradualis“ (2. Aufl., 1895; im Ordinarium Missae aus der Messe „In Festis Solemnibus. I.“ S. 6* ff;[3]) ich bezeichne diese Melodie mit S.). Die zweite Version stammt aus einem schön geschriebenen und mit prächtigen Initialen geschmückten Graduale, das dem Paderborner Franziskanerkloster gehört;[4]) sie gehört daselbst zu den Festen dupl. mai.; ich bezeichne sie mit P.[5])



[1]) Vgl. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, 2. Aufl., 1. Teil (Regensburg 1891), S. 336 s. v. Zwischenspiel.

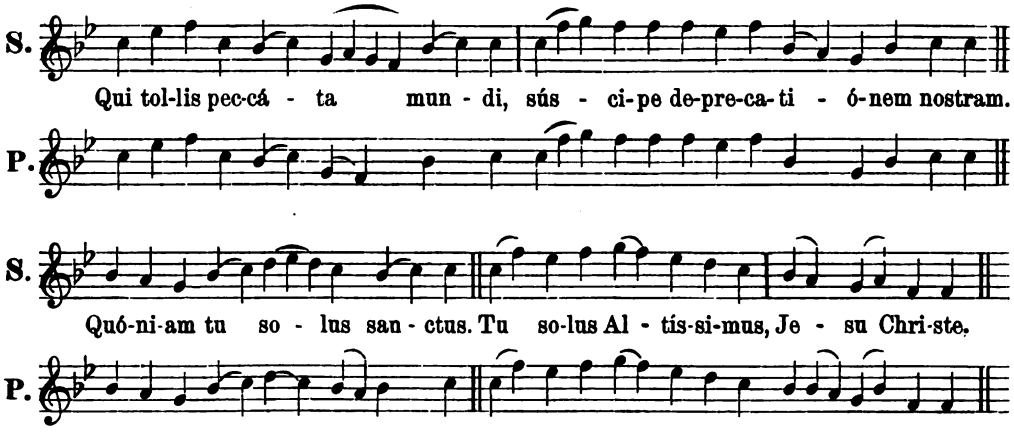
[2]) Vgl. Kienle, Choralschule, 2. Aufl. (Die 3. Aufl. steht mir gerade nicht zur Verfügung.) Freiburg i. B., 1890, S. 112; Kornmüller, a. a. O. S. 316 f. s. v. Tropus.

[3]) Ein mir vorliegendes „Supplementum Kyriale“, ed. 2. (Luxemburg, 1822), weist die mit dem „Kyrie, fons bonitatis“ beginnende Messe S. 15 ff. dem Feste der Kirchweihe und des Kirchenpatrons zu. Die Überschrift der mitzuteilenden Bearbeitung bezeichnet das Gloria (s. unten) als „Gloria Summum.“

[4]) Der Paderborner Fürstbischof Ferdinand II. von Fürstenberg (1661—1683) hat es, gemäß der Angabe des Titelblattes, dem Paderborner Franziskanerkonvente im Jahre 1674 geschenkt. Es ist derselbe Bischof, der im Dome den römischen Choralgesang einführte. Seine Gebeine ruhen in der Franziskanerkirche zu Paderborn, die er selbst gebaut hatte. Vgl. Freib. Kirchenlexikon 2. Aufl. B. 4 Sp. 2086 f.

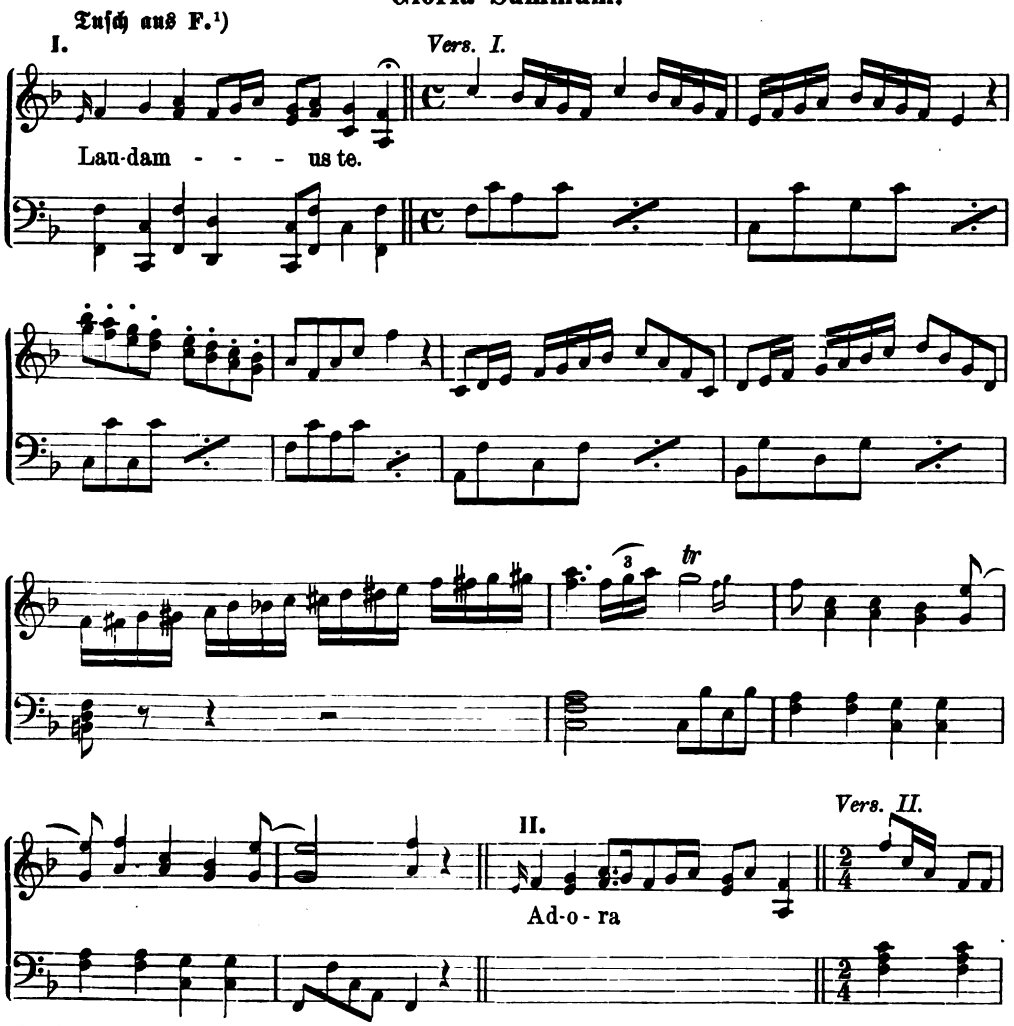
[5]) Der Bequemlichkeit halber habe ich die Choralmelodie in die moderne Notation und in die von dem Verfasser der Bearbeitung gewählte Tonlage übertragen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



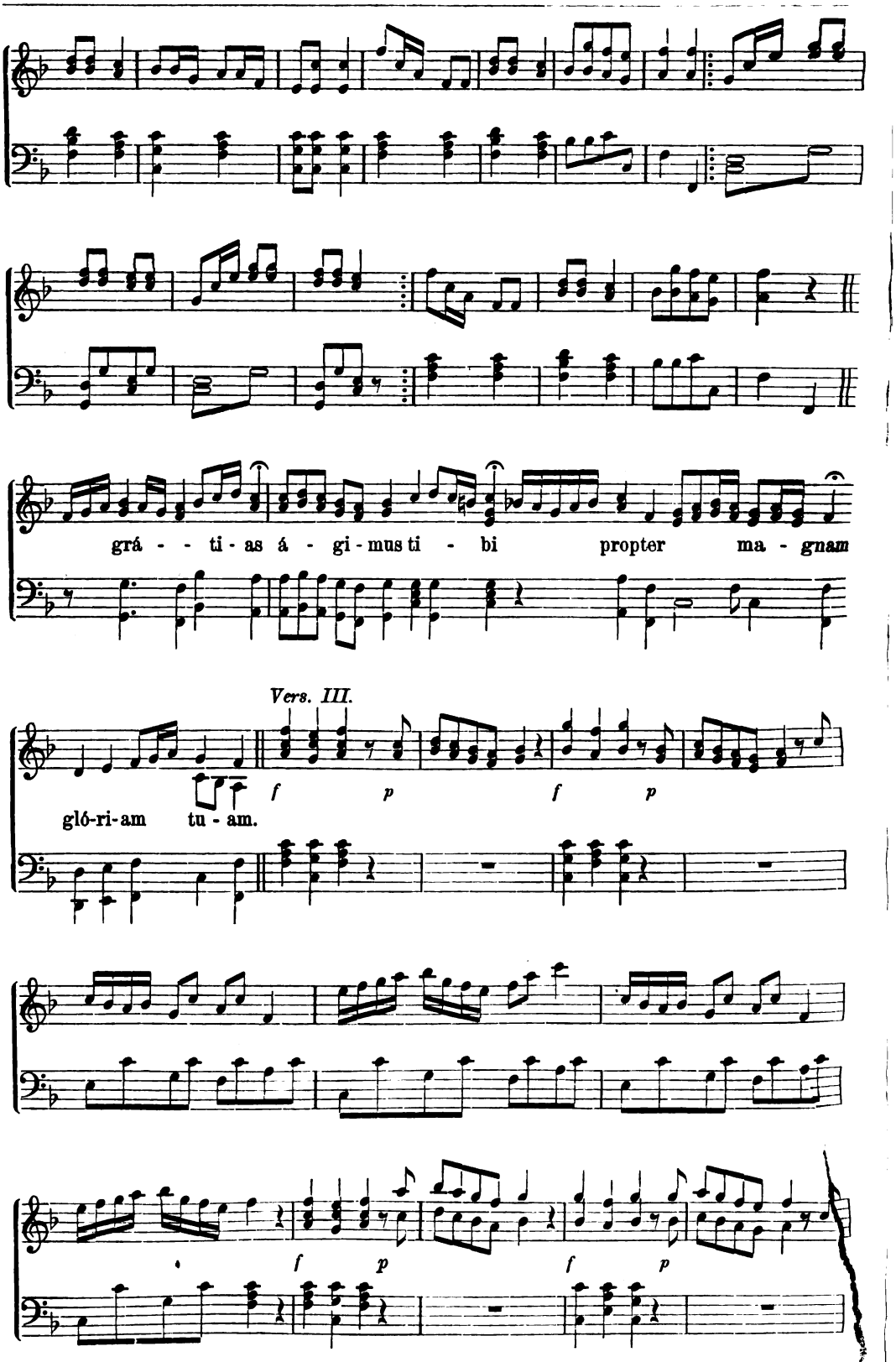
Es folgt nunmehr der erwähnte Orgelsatz.

Gloria Summum.

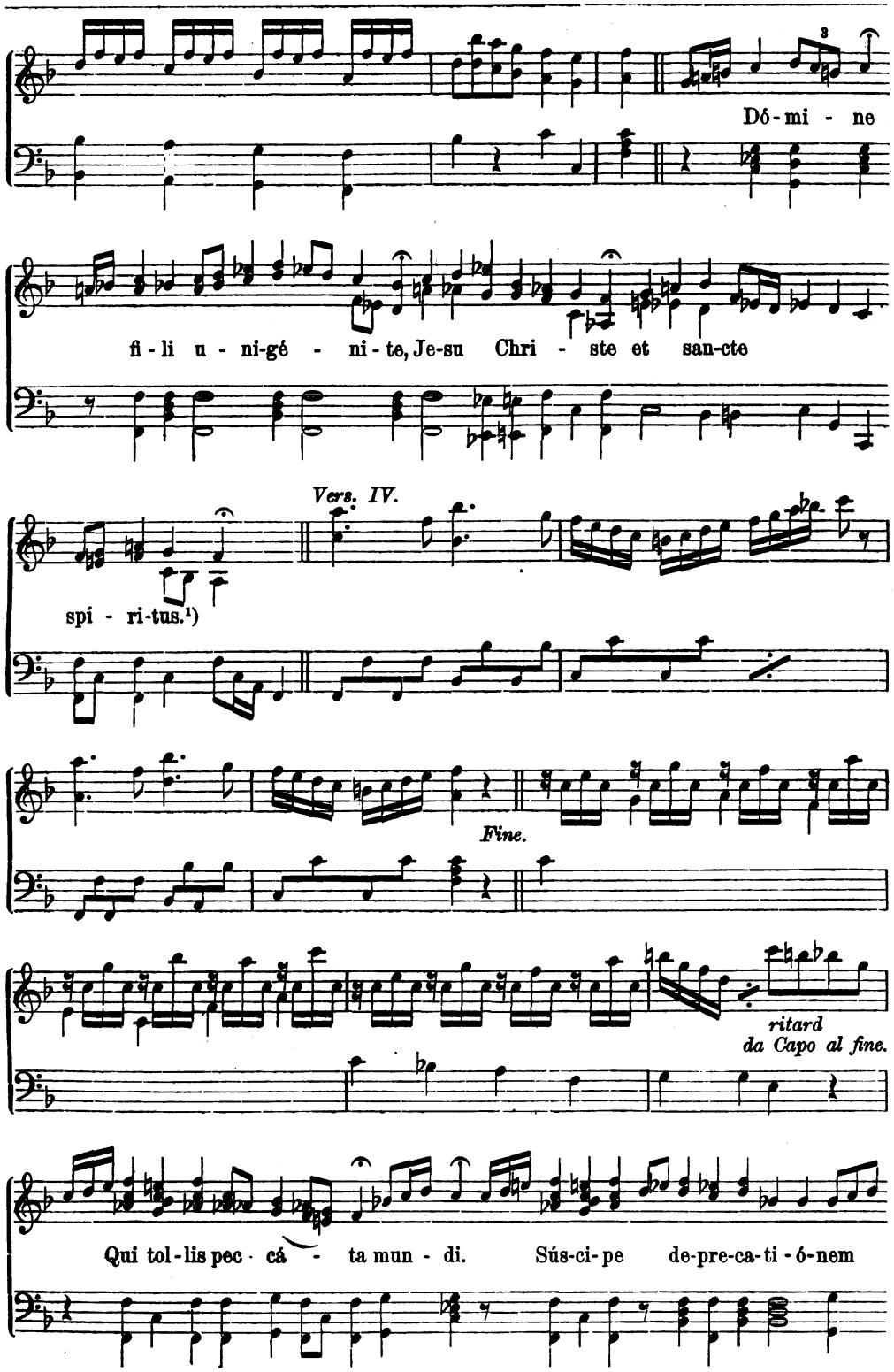


[1]) Siehe unten am Schlusse des Gloria S. 105.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

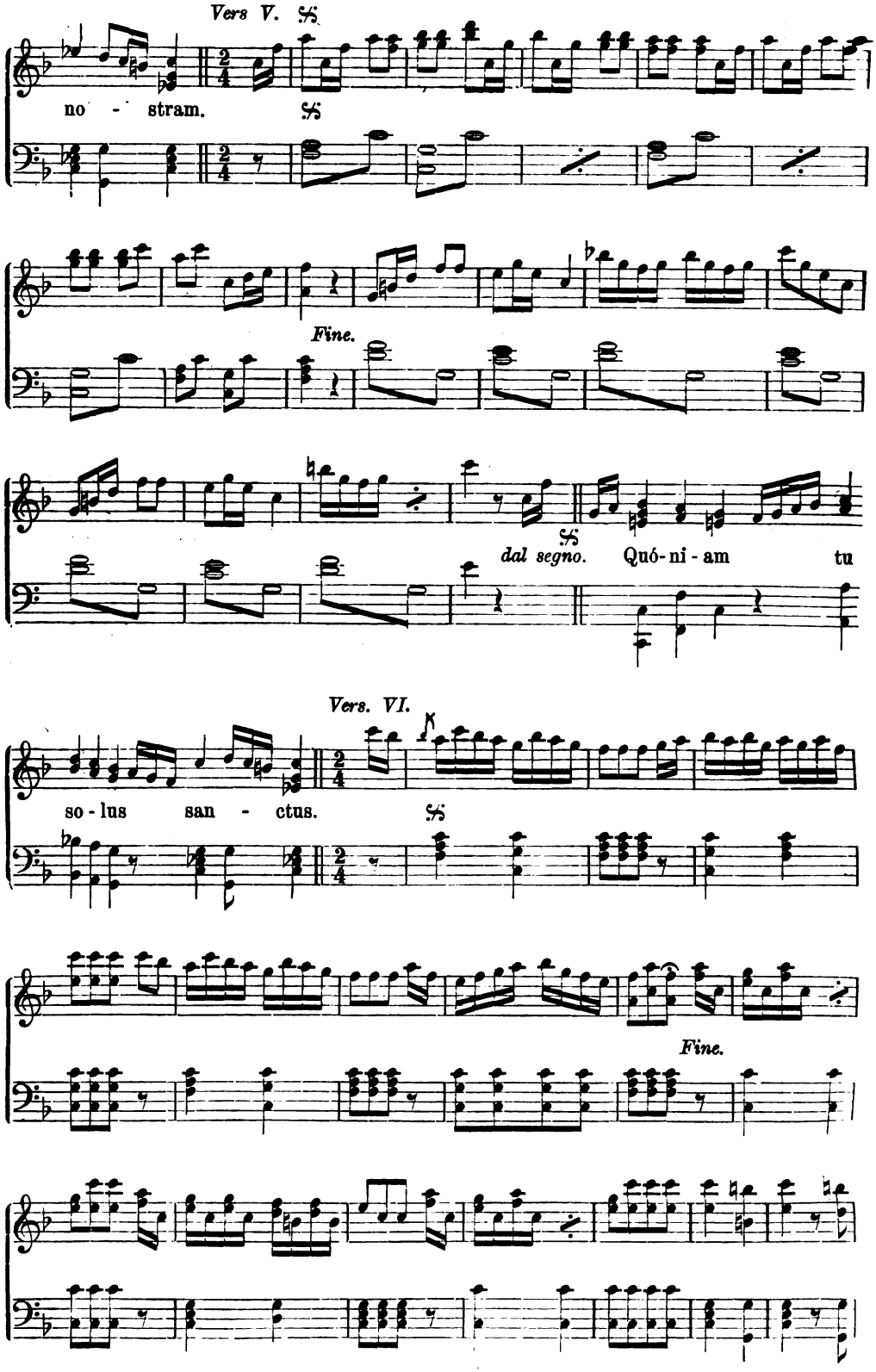


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

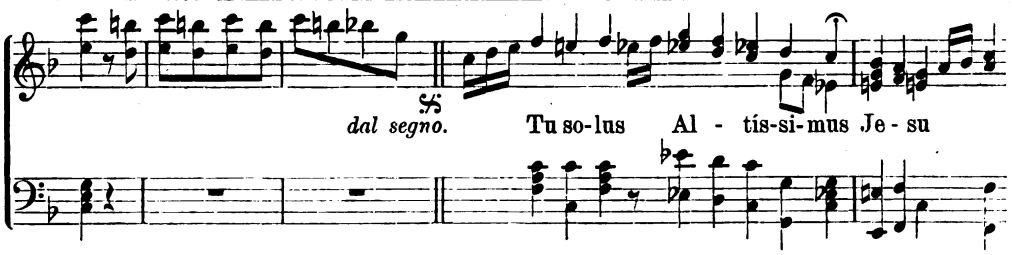


[1]) Die Worte „et sancte spiritus" stehen nicht im offiziellen Texte des Gloria. Sollte sich hier ein kleiner Tropus erhalten haben? Vgl. oben S. 100, Anm. 2.

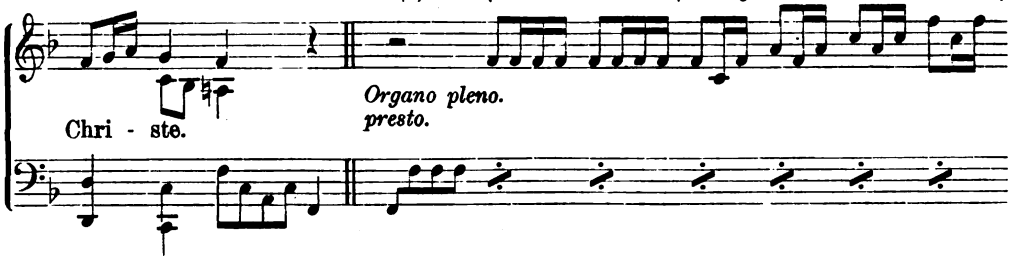
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

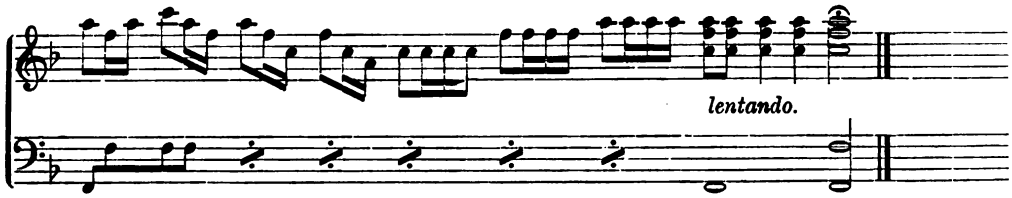


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



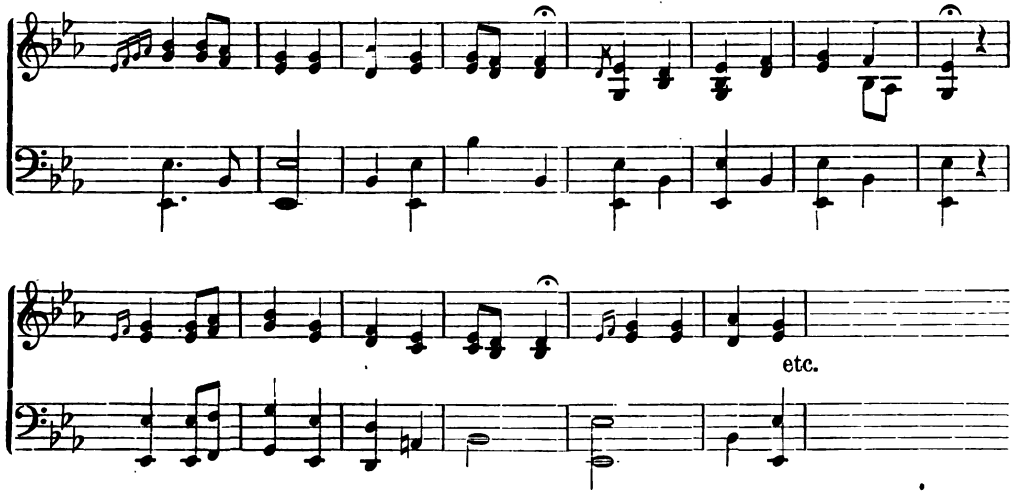
Tusch mit Pauken und Trompeten zum Gloria und Credo.[1])





III.

Als Beispiel der Behandlung des deutschen Kirchenliedes seien folgende Takte mitgeteilt.



Die Melodie wird noch heute viel gesungen mit den Adventstexten „Herr, du stiegst zur Erde nieder" oder „Tauet, Himmel, den Gerechten".

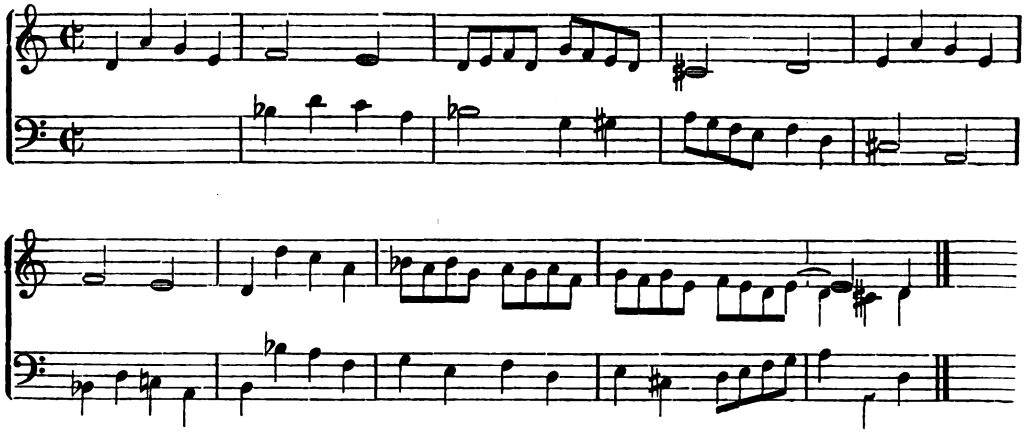
[1]) Wenn hier mit den „Pauken und Trompeten" die selbständigen Instrumente (nicht etwa Orgelregister bzw. -züge) gemeint sind, so wäre die Notiz im Gregoriusblatte 1884, Nr. 3, S. 17 f. (über das westfälische Norbertinerkloster Wedinghausen bei Arnsberg) zu vergleichen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

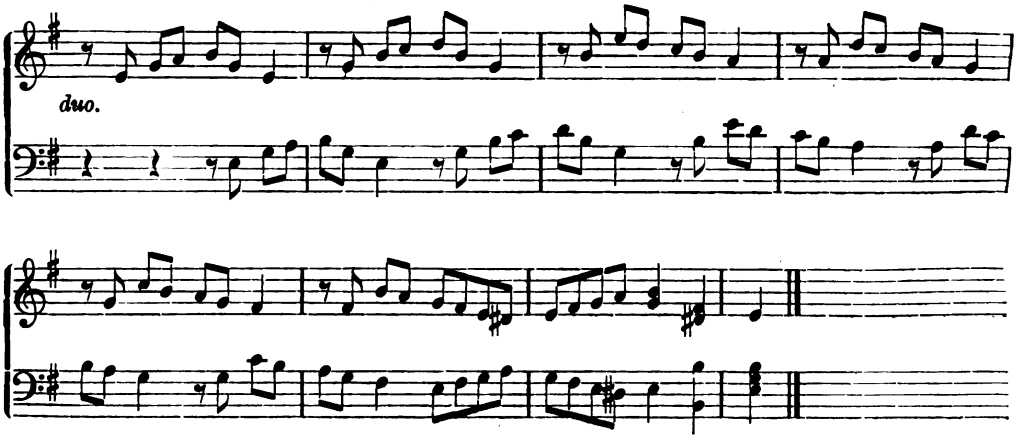
IV.

Aus der „für angehende Organisten" bestimmten und oben S. 99 unter n. 3 genannten Sammlung mögen folgende Beispiele hier Platz finden.

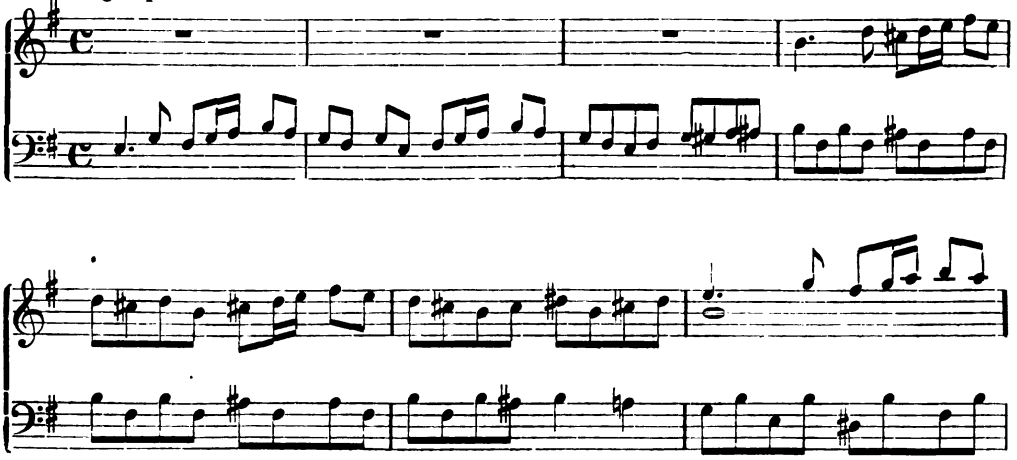
Fugetten.



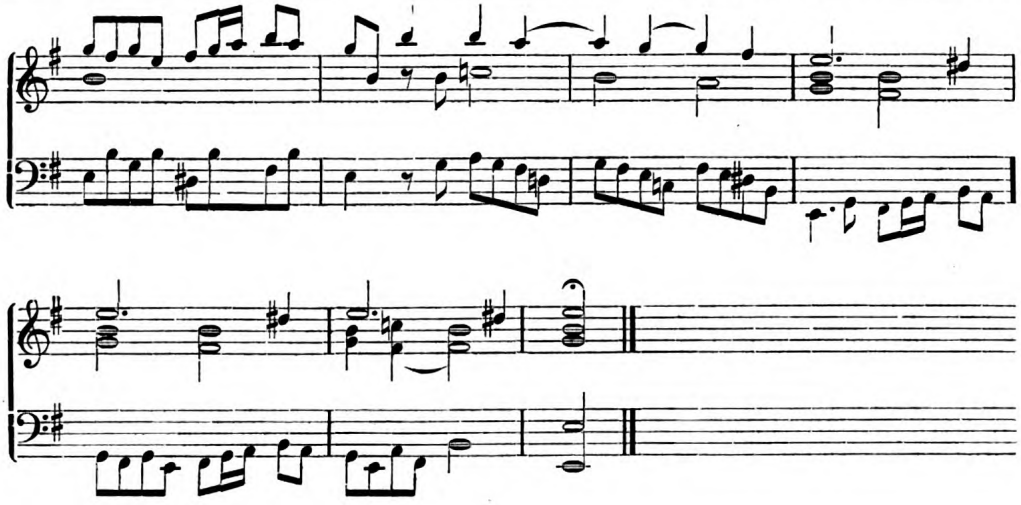
Imitatio in motu contrario.



Fuga quatro.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



„Die im „canonischen Style" gearbeiteten Sätze sind allerdings in der Minderzahl gegenüber der im „freyen Style", die durchgängig alle auf derselben Höhe stehen, wie die dem Gloria eingestreuten Versetten." [1])

V.

Herr Ewald erinnert mich bei der Übersendung der Noten an den großen Fortschritt, den wir in Bezug auf Kirchenmusik gegenüber der damaligen Zeit zu verzeichnen haben. „Der Geschmack ist geläutert. Das Antlitz der Erde hat sich erneuert . . . Selbst der schärfste Gegner der cäcilianischen Bestrebungen würde ausrufen: Das ist allerdings zu arg! Das ist ungehörig! Und doch hat das Volk jener Zeit auch bei einer solchen Musik zweifellos sich subjektiv erbaut, jedenfalls hat es darin nichts Ungehöriges gefunden . . . Die Anwendung für unser Urteil gegenüber der entarteten Kirchenmusik früherer Zeit, sowie für unsere Stellungnahme gegenüber den Gegnern der Reformbestrebungen unserer Tage liegt nahe: Immer milde im Urteil!"

Paderborn. **Hermann Müller.**

[1]) Notiz des Herrn Ewald.

Kehrein, Meister, Schmetz,

eine Trias am Lehrerseminar in Montabaur.

Drei schöne und erhebende Festtage waren es, welche die Einwohnerschaft der Stadt Montabaur [1]) am 15., 16. und 17. September 1901 unter ehrenvoller Teilnahme überaus zahlreicher Festgäste feierte. Der 15. September (Sonntag) galt einer der hehrsten Künste, der Kirchenmusik. Der hiesige Kirchenchor, im Jahre 1876 von dem damaligen Semi-

[1]) Montabaur, Kreisstadt des Unterwesterwaldkreises (im Regierungsbezirk Wiesbaden), zählt 3559 Einwohner und hieß früher Humbach. Dieser Name kommt zuerst vor in einer Urkunde vom 15. Februar 959 „Humbacensis castelli suburbium" (H. Beyer, Urkundenbuch zur Geschichte der jetzt die preußischen Regierungsbezirke Koblenz und Trier bildenden mittelrheinischen Territorien. Koblenz 1860. I. 264). Der jetzige Name Montabaur den die Stadt seit dem Jahre 1217 führt, erklärt sich daraus, daß Erzbischof und Kurfürst Theodorich II. (Dietrich) von Trier „terram sanctam postea fraterno exemplo lustravit, ita contemplatione situs et sensu quodam religionis, montem et arcem hanc Thaborino nomine, ad peregrinationis suae memoriam consecrasse" (Chr. Browerus et I. Masenius, Antiquitatum annalium Trevirensium libri XXV. Leodii 1670. II. 118. — Hontheim, Prodromus historiae Trevirensis. Trier 1757. I. 796). Im Jahre 1291 erhielt Montabaur vom König Rudolf von Habsburg auf Antrag des Kurfürsten und Erzbischofs

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

narlehrer Dr. Ad. Keller,[1]) jetzt Stadtpfarrer, Geistl. Rat und Päpstl. Hausprälat in Wiesbaden, gegründet und zur Zeit von Kaufmann Herrn Karl Flügel mit Hingebung und Erfolg geleitet, feierte sein silbernes Jubiläum. Mit dieser Feier war außer der Weihe einer schönen neuen Fahne[2]) durch den hiesigen Herrn Stadtpfarrer, Dekan und Geistl. Rat Ph. Laux eine Versammlung von Pfarrkirchenchören der Umgegend verbunden. Dieselben haben sich zu einem Bezirks-Cäcilien-Vereine[3]) unter der Leitung des Unterzeichneten zusammengeschlossen.

Am 17. September (Dienstag) feierte das hiesige Königliche Lehrerseminar das goldene Jubiläum[4]) seines Bestehens. Durch Verordnung der Herzogl. Ministerialabteilung des Innern zu Wiesbaden vom 25. August 1851 wurde das frühere Simultanseminar zu Idstein (1779—1851) nach Konfessionen getrennt. Die katholischen Zöglinge kamen nach dem Westerwald in das Herzogl. Schloß zu Montabaur und die evangelischen Schüler zogen nach dem Taunus in das Herzogl. Schloß zu Usingen.[1]) Das Jubelfest[2]) wurde in besonderer Weise durch ein feierliches Pontifikalamt ausgezeichnet, welches der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Dominikus Willi von Limburg hielt. Während desselben sangen die Seminaristen: „Missa Jubilaei solemnis. Modos musicos quatuor vocibus virilibus concinente organo composuit Carolus Walter."

Am Tage vorher hatte die Enthüllungsfeier des Kehrein-Denk-

Boemund von Trier Stadtrechte. K. A. Meister, Geschichte der Stadt und Burg Montabaur 1876. — Dr. Juvenalis Montanus. Kurze Geschichte der Stadt und Burg Montabaur. Aus dem Nachlasse des Seminardirektors J. Kehrein daselbst herausgegeben. Koblenz 1901.

[1]) Derselbe wirkte von 1869—1884 als Seminarlehrer in Montabaur und besorgte von J. Kehrein's Handbuch der Erziehung und des Unterrichtes (Paderborn 1876) die zweite bis zehnte Auflage (Paderborn 1877—1900). — Der hiesige Kirchenchor singt an denjenigen Feiertagen, welche in die Ferien der Zöglinge unseres Seminars fallen.

[2]) Die Fahne, in der rühmlichst bekannten Paramenten- und Fahnenfabrik von Wilh. Wefers in Köln angefertigt, ist ein Meisterwerk in der Handstickerei zu nennen.

[3]) Am 1. September 1901 haben in Eltville (siehe Fl. Bl. 1901, S. 104) die Rheingauer Pfarr-Cäcilien-Vereine unter dem Vorsitze des Hochwürd. Herrn Pfarrers K. Knödgen von Caub einen Bezirks-Cäcilien-Verein gegründet. Es haben bereits 15 Chöre ihren Beitritt erklärt. In Montabaur meldeten sich sofort 8 Vereine zum Anschlusse an den neuen Bezirksverein für den Westerwald.

[4]) Dr. Herm. Schaefer, Das Königliche paritätische Lehrerseminar zu Montabaur nach seiner Entstehung, Entwicklung und gegenwärtigen Gestaltung. Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens der Anstalt am 17. September 1901. Wiesbaden 1901. — Chr. Burckhart, Das Lehrerseminar zu Montabaur in der ersten Zeit seines Bestehens. Einige Blätter zum goldenen Jubelkranze desselben. Wiesbaden 1901. — Zur inneren Geschichte des Lehrerseminars zu Montabaur. Festrede, gehalten beim goldenen Jubiläum der Anstalt am 17. September 1901 von Dr. Hermann Schaefer, Kgl. Seminardirektor. Katholische Zeitschrift für Erziehung und Unterricht. 50. Jahrgg. Düsseldorf. L. Schwann 1901. Heft 12, S. 537 ff.

[1]) Dr. Heinr. Lewin, Das Königliche paritätische Lehrerseminar in Usingen, vormals Herzogliches Landes-Seminar zu Idstein in Nassau. Festschrift zur Jubelfeier des 50jährigen Bestehens der Anstalt am 20. September 1901. Wiesbaden 1901.

[2]) Das Programm zu der kirchlichen Feier und zu dem Festaktus kann in den Fl. Bl. 1901, S. 129 nachgelesen werden. Dort bemerkt Herr Direktor Dr. Haberl: „Nähere Berichte sind der Redaktion nicht zugegangen." Es mag daher folgender Passus aus dem Festberichte des „Nassauer Boten" (Nr. 216) hier Platz finden: „Um 8½ Uhr fuhr am Portale der bereits ganz gefüllten Pfarrkirche von Dernbach aus der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Dominikus mit seinem Generalvikar, Herrn Domdekan Prälat Hilpisch, vor und begann alsbald das feierliche Pontifikalamt, welches mit dem ganzen Pomp abgehalten wurde, den die kirchlichen Vorschriften für diesen erhebenden Gottesdienst angeordnet haben. Das zum Einzuge des Oberhirten gesungene „Ecce sacerdos magnus", wie die fromme und schöne, dabei in manchen Teilen hochfeierliche Jubiläumsmesse waren wohlgelungene Tonschöpfungen des Herrn Seminar-Musiklehrers Walter für vierstimmigen Männerchor und wurden gleich dem einfachen ehrwürdigen Choral von dem Seminarchor in vollendetem Vortrage wiedergegeben. Die Festpredigt hielt Herr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mals[1]) stattgefunden. Fünfundzwanzig Jahre waren verflossen, seit der Königliche Seminardirektor **Joseph Kehrein,** der sich als Pädagog, Germanist und Schriftsteller[2]) einen über die Grenzen Deutschlands hinaus berühmten und geachteten Namen erworben hat, auf dem stillen, fichtenumsäumten Friedhofe in Montabaur den Schlaf des ewigen Friedens schläft. Ein schlichter Grabstein gibt uns Kunde von dem Ruheplatze des pflichttreuen Schulmannes und großen Gelehrten, in seiner Einfachheit ein Bild des unter ihm ruhenden schlichten und bescheidenen Mannes. „Hier ruhet in Frieden Joseph Kehrein, Direktor des katholischen Lehrerseminars zu Montabaur, Ritter hoher Orden, Mitglied mehrerer gelehrten Gesellschaften", so meldet die Inschrift dieses Grabdenkmals.

Drei Stunden unterhalb des goldenen Mainz, umgeben von lieblichen Rebengeländen, liegt das Dorf Heidesheim. Hier erblickte Joseph Kehrein am 20. Oktober 1808 in der Zeit, als Deutschland in seiner tiefsten Erniedrigung schmachtete, das Licht der Welt. Auf dem kleinen Landgütchen, wo seine Wiege stand, wohnte stilles Glück, und die Religion breitete ihren Palmzweig immergrünend über Eltern und Kinder aus. Selbst bieder und fromm, erzogen die Eltern den kleinen Joseph in Gottesfurcht und Frömmigkeit; alle ihre Liebe vereinigten sie auf dem Haupte ihres einzigen, stillen Knaben, dem bereits vier Geschwister gestorben waren. Die Liebe und Sorgfalt der Eltern wurde reichlich belohnt. Die Saat, die sie gesäet, wurde im Sturme des Lebens nicht verweht, sondern wurzelnd im tiefsten Herzensgrunde hat das Saatkorn des Glaubens die herrlichsten Früchte getragen und noch den Mann gestärkt,

Seminaroberlehrer Müllers, der schon seit 17 Jahren segensreich als Religionslehrer an der Lehrerbildungsanstalt wirkt und seinen, wie überhaupt des Seminars früheren Schülern in seiner herzlichen warmen Kanzelrede treffliche Winke für ihr Leben und Wirken gab. In festlichem Zuge, wie die Schüler des Seminars von einst und jetzt, nach Jahrgängen gruppiert, zum Festgottesdienste sich begeben hatten, gingen sie nach Schluß desselben zu dem im vorigen Jahre neu erbauten Festsaale des Seminars, wo um 11 Uhr die eigentliche Schulfeier begann. Auch hier waren die Orgel- und Gesangvorträge der Seminaristen alles Lobes würdig, und fanden besonders die majestätischen Hymnen „Jubilate Deo" und „die Allmacht Gottes" verdiente Anerkennung."

[1]) Johs. Berninger, Festschrift zu der am 16. September 1901 in Montabaur stattfindenden Enthüllungsfeier des Kehrein-Denkmals. Montabaur 1901. — Das Kehreindenkmal zu Montabaur. Nebst einer kurzen Lebensskizze des mit Recht gefeierten Germanisten und Pädagogen. Von Johannes Berninger. Katholische Zeitschrift für Erziehung und Unterricht. 50. Jahrg. Düsseldorf. L. Schwann. 1901. Heft 12, S. 546 ff. — Das Denkmal, eine Schöpfung des durch seine Porträtplastiken weit bekannten Berliner Bildhauers Adolf Künne, macht infolge der einfachen, äußerst gefälligen Ausführung einen beifallserweckenden Eindruck.

[2]) Joseph Kehrein, der Germanist und Pädagog. Nebst einer Auswahl seiner Gedichte. Aus Anlaß der Enthüllungsfeier seines Denkmals in Montabaur am 16. September 1901 herausgegeben von Dr. Valentin Kehrein, Professor am Kaiserin-Augusta-Gymnasium in Koblenz. Münster 1901. (Diesem streng objektiv und mit kindlicher Pietät geschriebenen Werke wünsche ich die größte Verbreitung.) — Dr. J. B. Heindl, Kalender für Lehrer und Schulfreunde auf das Jahr 1869. Sulzbach. S. 3 ff. (Autobiographie). — Eine kürzere Selbstbiographie enthält J. Kehreins Biographisch-litterarisches Lexikon der katholischen deutschen Dichter, Volks- und Jugendschriftsteller im 19. Jahrhundert. I. Bd. Würzburg 1868. S. 185. — Dr. H. Heskamp, Lehrerkalender für das Jahr 1883. Aachen. Seite 185 ff. — Deutscher Hausschatz. XXVIII. Jahrgang, Nr. 7, S. 111. Regensburg 1901. — Allgemeine deutsche Biographie. XV. Bd. Leipzig 1882. S. 527 ff. — Litterarische Rundschau 1876. S. 173. — Litterarischer Handweiser. Münster 1861 ff. — Esche und Gruber, Allgemeine Encyklopädie. Sektion II, Bd. XXXV. — J. A. Mor. Brühl, Geschichte der katholischen Litteratur Deutschlands. Leipzig 1854. S. 806 ff. — J. B. Heindl, Galerie berühmter Pädagogen, verdienter Schulmänner, Jugend- und Volksschriftsteller. I. Bd. München 1858. S. 336. — Heidelberger Jahrbuch 1851, S. 20. — Berliner Zeitschrift für das Gymnasialwesen 1853, 700 ff. — Österreichischer Schulbote 1854 ff. — Tübinger theologische Quartalschrift 1859, 510. — Fr. M. Gredy, Geschichte der deutschen Litteratur für höhere Lehranstalten. 3. Aufl. Mainz 1864. S. 129. — W. Reuter, Litteraturkunde. 3. Aufl. Freiburg 1866. S. 145. — W. Lindemann, Geschichte der deutschen Litteratur. 2. Aufl. Freiburg 1866. S. 695. — Morgenblatt zur bayerischen Zeitung 1865 ff. — Österreichischer Volksfreund 1865, 297. — Allgemeine Schulzeitung. Darmstadt 1844 ff. — H. E. Scriba, Biographisch-litterarisches Lexikon der Schriftsteller des Großherzogtums Hessen. II. Bd. Darmstadt 1843. S. 368 ff. — Diese Werke, besonders das an der Spitze stehende Buch, wurden zu vorstehender Arbeit benutzt. Vergl. auch: Katholische Schulzeitung für Mitteldeutschland. Fulda 1900. S. 247 ff. — Nassauer Bote. Limburg a. d. Lahn. 1900. Nr. 211. — Kreisblatt für den Unterwesterwaldkreis. Montabaur 1900. Nr. 112.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

als er am Born der Weisheit saß. Der seeleneifrige Pfarrer Wann, der im Jahre 1822 nach Heidesheim gekommen war, erkannte bald des Knaben schlummerndes Talent und nahm ihn in Privatunterricht, um die in der Volksschule erworbenen Kenntnisse zu erweitern. Wohl vorbereitet bezog er 1823 das sogenannte „kleine Seminar" zu Mainz und nach Aufhebung dieser im Jahre 1806 vom Bischof Colmar gegründeten Anstalt (1829) noch $1^1/_2$ Jahre das Staatsgymnasium. Stets leuchtete er als Schüler allen voran durch seinen Eifer im Studium und seine Pflichttreue.[1]) Während dieser Zeit hatte er 2 Jahre den dritten, 1 Jahr den zweiten und 5 Jahre den ersten Rangplatz gehabt. Ostern 1831 bezog Kehrein nach ausgezeichnetem Abiturientenexamen die Landesuniversität Gießen, wo er sich 3 Jahre lang dem Studium der Philologie widmete. Bald nach seinem Abgange von der Hochschule wurde er im Herbste 1834 Hofmeister bei dem einzigen Sohne des Barons von und zu Weichs in Darmstadt. Am 31. Oktober 1835 begann er seine Thätigkeit als Gymnasiallehrer zu Darmstadt. In Mainz, wohin er 1837 berufen wurde, fand er 1839 Anstellung als ordentlicher Gymnasiallehrer. Von 1845—1855 wirkte er als Prorektor an dem Herzogl. nassauischen Gymnasium zu Hadamar. Am 13. Januar 1855 wurde er zum Direktor des Lehrerseminars zu Montabaur ernannt. An dieser Pflanzstätte echter Kultur entfaltete sich Kehrein's Wirksamkeit in segensreichster Weise. Dem Landmanne gleich, den die frühe Morgenröte schon bei der Arbeit trifft, und den die sinkende Sonne auf dem Heimwege begleitet, hat er gewirkt und gearbeitet 20 Jahre lang. Im Januar des Jahres 1876 fühlte er, daß seine Kräfte sichtlich schwanden. Am 21. März warf ihn eine Lungenentzündung auf das Krankenlager. Er erkannte alsbald die Gefahr und empfing mit großer Andacht die heil. Sterbesakramente. Als sein Ende herannahte, sagte er zu seiner ältesten Tochter, die ihm den Schweiß abtrocknete: „Kind, das ist der Angstschweiß!" Etwa eine halbe Stunde später abends nach 9 Uhr sagte er ganz ruhig und gelassen: „Jetzt kommt der Todesschweiß!" Fromm und gottergeben lag er da; die Arme übereinander gekreuzt, den Herrn erwartend, die Seinen im Geiste segnend. So trat der Tod an ihn heran, ein freundlicher Engel, und brachte dem getreuen Sohne der Kirche den Palmenkranz ewiger Glorie. Am Mittwoch, den 29. März, wurde seine irdische Hülle der Erde anvertraut. Das Begräbnis war großartig und ergreifend. Der Religionslehrer der Anstalt, Dr. Ad. Keller, hielt die Grabrede; aber nur mit Mühe konnte er den Schmerz bewältigen, der ihn ergriffen; seine Stimme wurde bisweilen von Thränen fast erstickt. Nicht minder waren die Anwesenden ergriffen; die Seminaristen aber ließen ihren Thränen ungehemmten Lauf; es waren Thränen der Liebe und Dankbarkeit.

Auch wir stehen im Geiste sinnend an dem Grabhügel und legen dieses schlichte Blatt auf dasselbe voll Pietät und Verehrung gegen den großen Gelehrten, Pädagogen und Menschen.

Kehrein war groß als Gelehrter und Schriftsteller! Seine unermüdliche Thätigkeit erstreckte sich auf das linguistische, litterarhistorische, bibliographische und pädagogische Gebiet. Er war korrespondierendes Mitglied des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer zu Mainz, auswärtiges Mitglied der Gesellschaft für deutsche Sprache zu Berlin, ordentliches Mitglied der Kgl. deutschen Gesellschaft zu Königsberg in Pr., Ehrenmitglied des historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiözese Köln.[1]) Kein Wunder, wenn Prälat Prof. Dr. Frz. Kaulen zu Bonn in einer seiner Vorlesungen im

[1]) Vergl. hierzu das Urteil, welches der jetzige Hochwürdigste Herr Bischof von Mainz Dr. Heinrich Brück in seinem Lebensbilde des Theologie-Professors Dr. Johann Joseph Hirschel (Mainz 1885. S. 4) über Kehrein gefällt hat.

[1]) Die zuletzt genannte Auszeichnung erfolgte am 2. Juni 1857 gleichzeitig mit der des bekannten Historikers Dr. Joh. Fr. Böhmer (1795—1863). Seine K. K. Hoheit Erzherzog Stephan bemerkten in ihrem Gratulationsschreiben (vom 23. Juli 1857) an Kehrein in scherzender Weise: „Bald wird bei Ihren Werken der Titel mit den verschiedenen Diplomen zwei Seiten einnehmen und jedermanns geographische Kenntnisse wesentlich erweitern."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Jahre 1883 den Direktor Kehrein einen der größten katholischen Gelehrten des Jahrhunderts nannte. Die Angabe seiner sämtlichen Werke[1]) würde in diesem Buche mehrere Spalten füllen. Hier sollen deshalb nur diejenigen genannt werden, die für den Kirchenmusiker von Interesse sind. Im Sommer des Jahres 1851 hatte Kehrein das Glück, Sr. K. K. Hoheit dem Erzherzog Stephan[2]) von Österreich auf Schloß Schaumburg (drei Stunden von Hadamar) persönlich bekannt zu werden, nachdem er schon seit Januar desselben Jahres mit Hochdemselben Briefe gewechselt und verschiedene seiner Bücher der Erzherzoglichen Bibliothek zum Geschenk gemacht hatte. Sonntag den 10. August nämlich wurde er zur erzherzoglichen Mittagstafel gezogen, und, wie öfters in der Folgezeit, wurde zur Hin- und Rückfahrt ein erzherzoglicher Wagen zur Verfügung gestellt. Während dieses ersten Aufenthaltes auf dem Schlosse Schaumburg fand eine längere Unterredung über deutsche Sprache und Litteratur zwischen dem Herrn Erzherzog und Professor Kehrein statt, wobei auch der alten Schätze der K. K. Hofbibliothek in Wien Erwähnung geschah, namentlich des religiös-kirchlichen Teiles derselben. Auf ausdrücklichen Wunsch Sr. K. K. Hoheit bezeichnete Kehrein diejenigen Handschriften, die für ihn von besonderem Interesse wären. Nach einigen Wochen wurde er höchst freudig überrascht durch eine Zusendung Sr. K. K. Hoheit, welche eine von Jos. Haupt, Hilfsarbeiter an der K. K. Hofbibliothek in Wien, gefertigte und von dem Hilfsarbeiter Joh. Müller genau verglichene Abschrift der von ihm längst gewünschten litterarischen Schätze enthielt. So entstand das Buch: „Kirchen- und religiöse Lieder aus dem 12. bis 15. Jahrhundert. Teils Übersetzungen lateinischer Kirchenhymnen (mit dem lateinischen Text), teils Originallieder, aus Handschriften der K. K. Hofbibliothek in Wien." (Paderborn. 1853. F. Schöningh). Es enthält deutsche Übersetzungen von 113 lateinischen Hymnen aus dem 12. Jahrhundert, 32 deutsche Originallieder und freie Bearbeitungen lateinischer Hymnen aus dem 14. bis 15. Jahrhundert und im Anhang 18 ältere, bereits gedruckte deutsche Übersetzungen und Originallieder. Sprachliche Anmerkungen und ein Wörterbuch erleichtern die Lektüre der vielfach schwer zu verstehenden Texte. Die erwähnten (5) Handschriften der K. K. Hofbibliothek wurden zu dieser Hymnen- und Liedersammlung zum erstenmal benutzt. Der Herr Erzherzog zeigte hinfort das größte Interesse für Kehrein's litterarische Arbeiten, schenkte ihm seine Freundschaft und lud ihn oft nach Schaumburg ein. Dort verlebte er in seinen Ferien jedesmal mehrere Tage. Eine Sammlung von 180 Briefen, welche der Herr Erzherzog vom Jahre 1851 bis einige Monate vor seinem Tode (1867) ihm eigenhändig schrieb, waren ihm zeitlebens ein teures Andenken. Der Briefwechsel zwischen ihm und seinem hohen Gönner und Freunde war ein sehr lebhafter und erfolgte nicht selten alle 14 Tage. Der Herr Erzherzog zeigte sich darin stets als wahren Mäcen, der mit großem Interesse und inniger Teilnahme die angenehmen und unangenehmen Vorfälle im Familienleben, in der amtlichen und litterarischen Thätigkeit seines Schützlings verfolgte. So heißt es in letzter Hinsicht beispielsweise in dem Briefe vom 28. Dezember 1852: „Die Ausstattung des Werkes („Kirchen- und religiöse Lieder") ist des Gegenstandes wert, und eitel könnte ich am Ende auch werden, wenn ich die Vorrede lese und überlese, worin meiner so ehrenvoll, ja allzufreundlich Erwähnung gemacht wird." Am 10. Januar 1853 schreibt der Herr Erzherzog: „Sie haben mir durch die Dedikation des Buches („Kirchen- und religiöse Lieder") und durch Übersendung von 6 Exemplaren desselben und des für meine Privatbibliothek bestimmten Sammteinbandes so viel Freude verursacht, daß ich mich gedrungen fühle, Ihnen eine kleine Gegenfreude zu bereiten!

[1]) Siehe das chronologisch geordnete Verzeichnis derselben bei Dr. Valentin Kehrein l. c. S. 278–282.

[2]) Geboren 1817, gestorben 1867 in Mentone. Da infolge der Märzereignisse 1848 seine Stellung in Österreich unhaltbar wurde, entsagte er dem Palatinat und zog sich 1850 auf das von ihm auf einem Berge, südwestlich von Diez a. d. Lahn, erbaute Schloß Schaumburg zurück. Vergl. Erzherzog Stephan Viktor von Österreich. Sein Leben und Wirken. Wiesbaden 1868.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ich sage nicht ohne Grund eine kleine Gegenfreude; denn die Nadel[1]), die ich Ihnen vorliegend übermittle, ist ein Alltagsstück, ein Stück, was sie tragen sollen, nicht ein pretium aestimationis, sondern ein pretium affectionis. Gerade daß die Sache so einfach und schlicht ist, mag Ihnen beweisen, daß ich von Ihnen nur zu gut überzeugt bin, daß Sie kein eigennütziger Autor, sondern ein Mann sind, der mir das Werk aus persönlicher Zuneigung und Achtung zugedacht, was beides nicht nach Diamanten oder Dukaten bemessen wird."[2]) Nachdem Kehrein inzwischen unter anderen bedeutenden Arbeiten das epochemachende Werk „Grammatik der deutschen Sprache des 15. bis 17. Jahrhunderts" (3 Bände. Leipzig, O. Wigand, 1854—1856) und sein „Liederbrevier für kathol. Frauen und Jungfrauen" (Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth von Österreich gewidmet) Leipzig. O. Wigand (I. Aufl. 1856, II. Aufl. 1859) veröffentlicht hatte, erschien im Jahre 1858 seine „Kurze Geschichte des deutschen katholischen Kirchenliedes von den ersten Anfängen bis zum Jahre 1631" (Würzburg, Stahel. 1858) und in den Jahren 1859, 1860, 1863 sein großes Sammelwerk „Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen, aus den ältesten deutschen gedruckten Gebetbüchern zusammengestellt" (Würzburg, Stahel. 3 Bde.). Die Einleitung (S. 1—108) enthält 1. eine historische Skizze über die Entwicklung des deutschen Kirchengesanges; 2. eine Abhandlung über die Lieder, deren Autorschaft zwischen Katholiken und Protestanten strittig ist; 3. Litteratur des deutschen Kirchenliedes; 4. Bibliographie der benutzten Gesangbücher; 5. die Vorreden der einzelnen Gesangbücher. Auf S. 109 beginnt das eigentliche Liederbuch, das in 15 Abteilungen zerfällt. Den Schluß des monumentalen Werkes (Bd. IV. 1865) bildet das älter-neuhochdeutsche Wörterbuch zu den vorangehenden Liedern.[3])

[1]) Eine goldene Vorsteckknadel.

[2]) Mancher Leser des Jahrbuches wird sich hierbei an die Korrespondenz von Orlando di Lasso (1532—1594) mit dem Prinzen, nachmaligen Herzog Wilhelm V. von Bayern (1579—1597, † 1626), erinnern, welche im Auszuge im K. M. J. 1891, S. 98—105 mitgeteilt ist.

[3]) Der Rezensent in der Tübinger „Theologischen Quartalschrift (1859, Heft 3, S. 513)" bemerkt: „Der Herausgeber verbindet mit seinem Werke einen doppelten Zweck: 1. will er einen Beitrag (oder eigentlich Material) zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes geben; 2. bietet er hier den Zusammenstellern neuer Gesangbücher den besten und edelsten Stoff, den die Vorzeit an die Hand gibt. Zugleich trägt ein solches Werk in sich selbst schon eine Apologie der katholischen Kirche, insbesondere auch der mittelalterlichen, welcher man protestantischerseits schon so oft eine gänzliche Vernachlässigung des Volksgesanges und Liedes vorgeworfen hat." Dieses Urteil ergänzt der Rezensent der „Belletristischen Beilage zu den Kölnschen Blättern (1865, No. 287, S. 2142)" in folgender Weise: „Der Herausgeber hat nicht bloß der katholischen Kirche ihr Eigentum an alten Kirchenliedern durch geschichtliche Nachweisung ihres Ursprunges vindiziert und die protestantische Anmaßung zurückgewiesen, welche das deutsche Kirchenlied als eine Erfindung der Reformatoren und Luthers insbesondere bezeichnete, — er hat auch als berufener Sprachforscher den litterarischen Wert dieser alten Kirchenlieder zur Geltung gebracht und ihre ursprüngliche Form aus den ältesten gedruckten und ungedruckten Quellen festgestellt."

Im Jahre 1864 erschien u. a. Hilfsbüchlein zur Erklärung kirchlicher Ausdrücke für Jedermann" (Paderborn, Ferd. Schöningh. 1864) und im folgenden Jahre „Pater noster und Ave Maria in deutschen Übersetzungen. Nebst einem Anhange: die altdeutschen Namen Gottes und Marias" (Frankfurt am Main, G. Hamacher. 1865). Auch durch Veröffentlichung von 895 Sequenzen in dem Werke „Lateinische Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften und Drucken" (Mainz, Fl. Kupferberg. 1873), welches dem H. H. Bischof Dr. Peter Joseph Blum von Limburg (1808—1884) gewidmet ist, hat Kehrein den Forschern auf diesem Gebiete einen sehr großen Dienst[1]) geleistet. Mit dem recht

[1]) Sehr günstige Rezensionen über dasselbe enthalten die „Wiener Litteraturzeitung" 1873, Nr. 30, das „Salzburger Kirchenblatt" 1873, Nr. 32 u. a. Nur einige Sätze des Kritikers der „Kathol. Litteratur-Blätter der Sion" (Augsburg, August 1873) mögen hier folgen: „Mit Recht zählt man sehr viele Sequenzen zu dem Besten, was die kirchliche Lyrik hervorgebracht hat. Daß der Verfasser die wissenschaftliche Tüchtigkeit für seine Aufgabe besitzt, hat er vielfach bewiesen; hat er doch schon vor 30 Jahren seine „Lateinische Anthologie aus den christlichen Dichtern des Mittelalters" (Frankfurt a. M. 1840. J. D. Sauerländer) herausgegeben, allwo er schon den Sequenzen begegnen mußte. Und wie er die lange Zeit hindurch den Charakter des Kirchengesanges nach seiner Wesenheit und geschichtlichen Erscheinung studiert hat, das bezeugen die Ausgaben seiner „Katholischen Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen." Was verschiedene Forscher zusammengesucht — hier ist es vereinigt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

empfehlenswerten Büchlein über „Das deutsche kath. Kirchenlied in seiner Entwicklung von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart zunächst für höhere Lehranstalten" (Neuburg a. D., L. Auer. 1874)[1]) beschloß der große Gelehrte seine litterarische Thätigkeit auf diesem Gebiete.

Als Pädagog drang Kehrein sowohl auf dem Gymnasium, als auch auf dem Seminar auf innige Verschmelzung von Unterricht und Erziehung. Wer als Schüler zu seinen Füßen zu sitzen das Glück gehabt hat, dem wird jene Zeit für immer unvergeßlich bleiben. Wie wußte er einzuführen in den Geist der deutschen Sprache! Wie leicht und sicher wußte er anzuleiten, ein pädagogisches oder anderes Aufsatzthema zu disponieren! Da war alles Aufmerksamkeit, alles Leben, echtes, frisch pulsierendes Leben. Und wenn er erzählte von den großen Männern der Pädagogik, wenn er von den Seelenkräften redete, wenn er von der Würde eines Erziehers und Lehrers sprach, o, wie haben da die Augen der Schüler geleuchtet, wie mancher hat da in seines Herzens Kämmerlein den festen Entschluß gefaßt, ein rechter Lehrer zu werden nach dem Herzen Gottes! Streng, aber gerecht und wohlwollend war er in der Handhabung der Disziplin. Seine Schüler rüstete er aus mit reichen und gründlichen Kenntnissen; nichts war ihm so verhaßt wie Halbwisserei. Aber neben dem Wissen sollte auch jeder aus dem Seminare idealen Sinn und festen Charakter mit in das Leben hinaus nehmen. Der Polarstern seines Lebens war die Religion. Ergebnisse seines Unterrichtes, in der Schule entstanden, nicht am grünen Tische, sind seine spezifisch pädagogischen Werke, die er als Seminardirektor herausgab! „Handbuch der Erziehung und des Unterrichtes" (Paderborn 1876; 10. Aufl. 1900) und „Überblick der Geschichte der Erziehung und des Unterrichtes" (Paderborn 1873; 11. Aufl. 1899). Seine pädagogischen Grundsätze sind außerdem in seinen „Schulreden" (Trier 1875) ausgesprochen. Über die Vorzüge der Werke etwas zu sagen, hieße Eulen nach Athen tragen, werden doch diese Bücher heute noch in den meisten katholischen Seminarien gebraucht, und zur Vorbereitung für ein pädagogisches Examen gehören sie mit zu den besten. Büchern, die wir haben. Kehreins eiserner Fleiß und rastloses Wirken[1]) fanden aber auch die wohlverdiente Anerkennung. Am 10. Dezember 1865 überreichten Ihre Hoheit der Herzog Adolf von Nassau (der jetzige Großherzog von Luxemburg) bei einem Besuche im Seminar dem Direktor vor versammelten Lehrern und Schülern der Anstalt „als Anerkennung treuer Dienstführung" das Ordenskreuz IV. Klasse Höchstihres Militär- und Zivil-Verdienstordens. Durch Breve vom 31. März 1865 geruhten Seine Heiligkeit Papst Pius IX. den Direktor Kehrein zum Ritter des Päpstlichen

mit der eigenen Forschung zu einem selbständigen, einheitlichen Werke. Bevor der Sequenzen-Vortrag beginnt, unterrichtet eine sehr wissenschaftliche Einleitung über Name, Wesen und Entwickelung der Sequenzen; dann werden die Dichter von Sequenzen vorgeführt in biographischen Skizzen; alsdann macht uns der Autor bekannt mit seinen litterarischen Quellen und Hilfsmitteln, deren Reichhaltigkeit allen Respekt fordert, besonders in Rücksicht der unmittelbaren Quellen, d. i. jener, die der Autor selbst aus Handschriften u. s. w. ermittelt hat. Auch hat unser Autor für Material zur kritischen Feststellung des Textes gesorgt, nämlich durch die Angabe der Lesarten, die er mit möglichster Genauigkeit und Vollständigkeit zusammengestellt. Diese mühesame Arbeit, sowie namentlich die schon bezeichneten biographisch-litterarischen Nachweisungen und ein Wortverzeichnis derjenigen Wörter, welche in den römischen Klassikern gar nicht oder in abweichender Form oder Bedeutung vorkommen — nicht weniger als 26 enggedruckte Spalten umfassend — sowie endlich ein Verzeichnis der Sequenzen sichern dem hochverehrungswürdigen Autor auch ein neues sehr rühmliches litterargeschichtliches und philologisches Verdienst."

[1]) Eine recht belobigende Besprechung dieser Arbeit brachte die Zeitschrift „Der Katholik". Mainz 1874, S. 635 ff. Auch im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 246 haben P. Utto Kornmüller und Dr. Haberl dieses Büchlein recht günstig rezensiert.

[1]) Die geistige Arbeitskraft Kehreins nannte sein Usinger Kollege und Freund Professor Lex eine herkulische, und sie war in der That eine ganz außergewöhnliche. Jahre lang beschränkte Kehrein seine Nachtruhe auf nur drei Stunden. Das große, mit prächtigen Gobelins ausgestattete Amtszimmer im Schlosse war seine Werkstätte, sein Lieblingsaufenthalt. Im Sommer war er hier nicht selten schon 3 Uhr morgens an der Arbeit, die späte Nacht fand ihn fast immer noch thätig, und selbst die Pausen zwischen den einzelnen Unterrichtsstunden brachte er meistens hier zu und machte Notizen und Aufzeichnungen. Hier fand man im Eichenfußboden vor dem großen Schreibpult die tiefen Eindrücke seiner Stiefelabsätze.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

St. Gregoriusordens[1]) zu ernennen, und am Ordensfeste (18. Januar) des Jahres 1872 wurde Kehrein von seinem neuen Landesherrn Sr. Majestät König Wilhelm I., durch Verleihung des Roten Adlerordens IV. Klasse ausgezeichnet.

Wenn wir noch einen Blick auf Kehrein als Menschen werfen, dann tritt uns an erster Stelle seine tiefe Frömmigkeit entgegen. Täglich wohnte er der heil. Messe bei, und Sonntags führte er stets seine Schüler selbst zum Vor- und Nachmittagsgottesdienste. Dasselbe Beispiel gab auch der Direktor am Tische des Herrn. Als sein Sohn Valentin einst in der Seminarkapelle die heilige Messe las, sehen wir den Vater, den großen Schulmann und Gelehrten, an den Stufen des Altares knieen und die Dienste des Meßdieners verrichten. Ja, solche Beispiele mußten unauslöschlich auf die Schüler wirken. Zu dieser Frömmigkeit gesellte sich die liebenswürdigste Bescheidenheit. Ironie und Sarkasmus, der Gelehrten oft beliebte Waffen, waren seiner Johannesnatur fremd. Dazu war Kehrein vollständig bedürfnislos. Größere Reisen hat er nie gemacht; selbst Köln, wohin ihn so manche Einladung gerufen, hat er nicht gesehen. Anspruchslos für sich selbst, wandte er seine ganze Sorge der Familie zu, an der er fast mit übertriebener Zärtlichkeit hing.

Kehreins Nachruhm wurzelt in dem leuchtenden Vorbilde, das er uns gegeben hat, und seine Palme erwuchs ihm durch seine unermüdliche und ersprießliche Thätigkeit als Lehrer und Schriftsteller. Als echter Ritter vom Geist hat er sich in seinem Leben hervorgethan. Die Beredsamkeit war sein Schwert, der Glaube sein Schild, das Kreuz sein Banner. Das Facit seines Lebens, in den Worten Sir. 25, 13 enthalten, steht auf seinem Grabsteine: „O, wie groß ist, wer die Weisheit und Wissenschaft gefunden hat; aber nichts geht über den, der den Herrn fürchtet!“ R. I. P.

Gleichzeitig mit Direktor Kehrein wirkte am hiesigen Seminar als Musiklehrer **Karl Severin Meister.** In dem lieblichen Taunusstädtchen Königstein erblickte er[1]) am 23. Oktober 1818 das Licht der Welt. Seine Eltern waren schlichte Bürgersleute, die es aber verstanden, in die Herzen ihrer Kinder wahre Gottesfurcht und thätige Nächstenliebe zu pflanzen. Es war ein Genuß, den Heimgegangenen von seinen kindlichen Tagen, von seinem geschäftigen Vater, dem er als Knabe bei der Ausübung des Küsteramtes treulich Hilfe geleistet, seiner tiefreligiösen Mutter, dem alten, ehrwürdigen Pfarrer und von dem herrlich gelegenen Königstein[2]) erzählen zu hören. Ein solch einfaches Familienleben, eine solch reizende Flur mit ihrem romantischen Zauber mußten in jeder Hinsicht fördernd auf den reich begabten Knaben wirken, mußten gesunde und kräftige Nahrung für Herz und Phantasie in Fülle bieten, eine geeignete Grundlage schaffen, auf der sich die künstlerische Begabung später so reich entfalten konnte. Er bewahrte aber auch der Wiege seiner Kindheit ein freundliches Andenken, und zeitweise eilte er in seine Heimat, um all die teuren Stätten, die Zeugen seiner fröhlichen Jugend, zu besuchen. Schon frühe zeigte der talentvolle Knabe besondere Anlagen für die Musik, und sein alter Lehrer, Peter Joseph Wohlfahrt, ließ es sich recht angelegen sein, diese Keime zu pflegen und ihre Entwicklung zu fördern. Nach beendeter

[1]) Auf die Nachricht hiervon schrieben Seine K. K. Hoheit Erzherzog Stephan (am 22. April 1865): „Mein lieber Direktor Kehrein! Gratulor ex animo zu dem päpstlichen Orden. Obgleich ich ihrer 27 besitze, können Sie doch bei Ihrem Gregoriuskreuze sagen: da habe ich einen bekommen, den hat selbst der Erzherzog Stephan nicht gekriegt — und sich doppelt darob freuen, daß es Seine Heiligkeit ist, dem Sie diese Auszeichnung zu danken haben.“

[1]) Zu dieser Biographie wurden benutzt: Allgemeines Schulblatt für den Regierungsbezirk Wiesbaden. Wiesbaden 1881, S. 277 ff. — Fliegende Blätter 1881, S. 119. — Vergl. auch: H. Mendel und Dr. Aug. Reißmann, Musikalisches Konversations-Lexikon. Ergänzungsband. Berlin 1883. S. 491. — Monatshefte für Musikgeschichte. Leipzig 1892. S. 131. — J. Kümmerle Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. II. Band. Gütersloh 1890. S. 239. — P. Utto Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. II. Bd. Regensburg 1895, S. 178. — Dr. H. Riemann, Musik-Lexikon. 5. Aufl. Leipzig 1900. S. 713. — Alt-Nassau. Blätter für nassauische Geschichte und Kultur-Geschichte. Wiesbaden 1898. Nr. 8, S. 32.

[2]) Ph. Kleinböhl, Königstein im Taunus. Seine Geschichte und Bedeutung als hydriatischer Kurort. Königstein 1888.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schulzeit bereitete Meister sich auf den Lehrerberuf vor. Ostern 1835 trat er in das Seminar zu Idstein ein, und schon nach $2^1/_2$ Jahren wurde er, da Lehrermangel herrschte, mit vorzüglichen Zeugnissen und mit den Segenswünschen seiner Lehrer entlassen, um eine Stelle als Lehrgehilfe an der Stadtschule in Montabaur anzutreten. Seine pädagogische Tüchtigkeit und seine Leistungen als Organist, sowie sein leutseliges Wesen erwarben ihm viele Freunde und Gönner. Seine ersten Orgelkompositionen (op. 1.), die von Joh. Chr. Heinr. Rinck (1770 bis 1846) besondere Anerkennung [1]) fanden, gaben Zeugnis von seinem musikalischen Talente. Es gereicht dem Seligen zur besonderen Ehre, diese hohe Himmelsgabe nie zur weltlichen, profanen Musik verwendet zu haben. Im Jahre 1842 erfolgte seine Beförderung als Lehrer nach Wiesbaden, wo ihm noch besser Gelegenheit geboten war, an seiner Ausbildung rastlos weiter zu arbeiten. Durch sein Wirken an verschiedenen Schulen, durch Privatunterricht in den ersten Familien der Stadt, als Schreiblehrer des Prinzen und der Prinzessin des Durchl. Herzoglichen Hauses wurde sein pädagogisches Geschick zur allseitigen Entfaltung gebracht. Obgleich der Beruf und die vielen Privatstunden die Kraft des nicht besonders starken Mannes in vollem Maße in Anspruch nahmen, so wußte er noch immer Zeit zu erübrigen, um die liebgewonnene Musik zu pflegen. Die aufreibende Thätigkeit blieb aber nicht ohne nachteilige Folgen für seine Gesundheit. Er wünschte daher eine Versetzung aufs Land, umsomehr, da in mancher Beziehung durch das sturmbewegte Jahr 1848, welches ihn für die Interessen der Lehrer mit voller Begeisterung eintreten ließ, viele ihm günstige Sympathien etwas erkaltet waren. Seine Versetzung erfolgte im Jahre 1849 nach Eibingen. In diesem schön gelegenen Rheindörfchen lernte er in dem Pfarrer Ludwig Schneider [1]) einen Geistesverwandten, einen wohlwollenden Freund kennen, der ihn auf den gregorianischen Choralgesang, dessen Schönheit und Bedeutung aufmerksam machte. Die verlebten Tage in Eibingen bildeten Lichtpunkte in seinem Lehrerleben. Als im Jahre 1851 die Trennung des simultanen Idsteiner Seminars beschlossen und für die Katholiken das Seminar zu Montabaur, für die Evangelischen das zu Usingen errichtet wurde, wanderte der bisherige, wohlbewährte Musiklehrer Karl Feye [2]) mit nach Usingen, und Meister wurde als Musiklehrer nach Montabaur berufen — eine Anerkennung seiner Tüchtigkeit. Hier bot sich ihm ein neues Feld, würdig eines solchen Musiktalentes. Herrliches hat er geleistet bei den Schlußfeierlichkeiten der Entlassungsprüfungen,

[1]) Aus dem Vorworte zu Op. 1 mögen hier folgende Sätze Platz finden: „Herr Rinck in Darmstadt war so gütig, meinem Versuche, außer vieler verbessernder Anmerkungen, seinen Beifall zu geben. Was die Bearbeitung Ihrer Präludien betrifft," sagt er unter anderem, „so muß ich Ihnen sagen, daß sie im gebundenen Orgelstyl abgefaßt, brav thematisch gearbeitet sind." — Und mehr ins Einzelne gehend, bemerkt er weiter: „Der Choral im vierfachen Kontrapunkt der Oktave ist sehr künstlich gearbeitet und hat mir viele Freude gemacht." — In der Orgelkomposition ist Rinck für K. S. Meister stets Muster und Vorbild geblieben. „Männer von ausgezeichnetem Ruf und Talent haben bereits ihre ganze Kraft darauf angewendet, den Schwachen Hilfsmittel an die Hand zu geben, durch deren Anwendung sie nicht nur allmählich leidlich abspielende, sondern auch nach und nach wirklich selbständige Organisten werden könnten. Das Vortrefflichste in dieser Beziehung hat unstreitig Rinck, außer seinen vielen andern Werken, in seinem wahrhaft klassischen Choralfreunde realisiert. Obschon sich jedoch dieser Schatz fast durchgängig in den Händen aller anstrebenden, sowohl der evangelischen, als auch katholischen Organisten befindet und bewährt, so kann er doch aus leicht abzusehenden Gründen für letztere nie ganz das werden, was er für erstere bereits ist. Und dieser Umstand war es hauptsächlich, welcher mich schon seit dem Erscheinen des katholischen Gesangbuches für die Diözese Limburg mit dem Gedanken erfüllte, meinen katholischen Mitorganisten eine Bearbeitung unserer besseren Kirchenmelodien in Verbindung mit leichten Präludien in Hände zu geben. Ich fühlte recht wohl, wie sehr ich in der Ausführung dieser Idee hinter meinem Vorbilde zurückbleiben müßte; allein der Gedanke, auch nur eine Andeutung und somit vielleicht einem wahren Meister der Kunst Veranlassung zur vollständigen Realisierung dieser Aufgabe geben zu können, bestimmte mich zu einem vorläufigen Versuche." Ebendaselbst. — Urteile über Rinck und Dr. Wilh. Volckmar als Orgelkomponisten siehe in meinen Referaten des Cäcilien-Vereins-Kataloges Nr. 2251 und 2195.

[1]) Geboren 1806 in Rüdesheim, gestorben 1864 in Eibingen. Siehe dessen Lebensbild im K. M. J. 1900, S. 79 ff.

[2]) Geboren 1809 zu Idstein, gestorben 1886 in Usingen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sowie in den größeren, mit wahrer Meisterschaft aufgeführten Konzerten; auch der Pfarrgottesdienst wurde an Festtagen verherrlicht durch Vortrag mehrstimmiger Meßkompositionen. Seine Hauptarbeit auf litterarischem Gebiete aber war das epochemachende Werk über „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen", das im Jahre 1862 erschienen ist. Sein Vorgesetzter, Seminardirektor Kehrein, hatte ihm hierzu nicht nur die erste Anregung gegeben, sondern auch durch seine ausgebreitete Bekanntschaft sehr viele litterarische Hilfsmittel zugänglich gemacht.

Doch war Meister nicht nur ein tüchtiger Musiker und Musiklehrer, sondern auch ein vorzüglicher Schreiblehrer; die bei den Prüfungen vorgelegten Probeschriften fanden auch bei hohen Anforderungen von seiten tüchtiger Kenner die gebührende Anerkennung. Er selbst war ein Schreibkünstler; verschiedene Schriftstücke (ich erinnere nur an die Widmung der nassauischen Lehrer Ihrem Durchl. Herzog zur Feier seines 25jährigen Regierungsjubiläums am 21. August 1864) fanden ungeteilten Beifall und werden noch lange von dem künstlerischen Geschicke ihres Meisters zeugen.[1])

Ein besonderer Ehrentag für Meister war der 13. November 1876, an dem er mit dem Seminar das 25jährige Jubiläum als Lehrer der Anstalt feierte. Bei diesem Feste bekundete sich besonders die dankbare Liebe seiner Schüler. Die Stadt Montabaur überreichte ihm das Diplom als Ehrenbürger, und von hoher Behörde wurde ihm in Anerkennung seiner schriftstellerischen Thätigkeit der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen.

Mit neuem Eifer ging Meister bald darauf an die Fortsetzung seines Werkes über das Kirchenlied, da von verschiedenen Seiten der sehnlichste Wunsch nach Vollendung[1]) desselben ausgesprochen worden war. Schreiber dieser Zeilen, von 1880—1882 Schüler des Seminars zu Montabaur, hatte die große Freude, seinen Lehrer bei den diesbezüglichen Arbeiten unterstützen zu können. Meister war wieder jung geworden in seiner feurigen Begeisterung, er lebte und webte in seiner Arbeit; manch herrlicher Fund wurde zu Tage gefördert, verschiedenes Dunkle im ersten Bande wurde klar, und manches Unvollkommene wurde vervollständigt. Doch die Vollendung seines Werkes[2]) war dem fleißigen Forscher

[1]) Am 9. Juli 1855 statteten nach vorausgegangener Einladung die Seminarlehrer und Schüler der ersten Klasse Sr. K. K. Hoheit auf Schloß Schaumburg den ersten Besuch ab, wo der Herr Erzherzog in höchsteigener Person alles Sehenswerte zeigte und dann den Schülern im Gasthause ein Mittagsmahl bereiten ließ, während die Lehrer zur Erzherzoglichen Tafel gezogen wurden. Das Lehrerkollegium fühlte sich veranlaßt, dem hohen Gönner am 14. August eine Dankadresse zu übersenden, die von Direktor Kehrein entworfen und von Seminarlehrer Meister geschrieben war. Trotz vielen hohen Besuches, der gerade auf Schloß Schaumburg verweilte, richtete Se. K. K. Hoheit bereits am 15. August ein eigenhändiges Dankschreiben an das Lehrerkollegium, in welchem er zum Schlusse sagt: „Aber Ihnen, Herr Meister, sei noch speziell mein Dank ausgesprochen für die wahrhaft prachtvolle Ausstattung, die Ihr Fleiß, Ihr Eifer hervorgerufen! Gibt es dereinst in den katholischen Schulen Nassaus vorzügliche Schriften, dann weiß man doch, woher's gekommen." Dr. Val. Kehrein l. c. S. 97.

[1]) Siehe Meister's diesbezüglichen Aufruf in den Flieg. Bl. 1881, S. 43, auch im Gregor. Bl. 1881, S. 34.

[2]) Es wurde neu bearbeitet und fortgesetzt von Dr. Wilh. Bäumker I. Bd. 1886; II. Bd. 1883; III. Bd. 1891. — Die anderen musikalischen Arbeiten Meister's sind: Präludien für die Orgel mit und ohne Choralstimmen aus dem Melodienbuche der Diöcese Limburg. Opus I. Gedruckt bei Joh. André in Offenbach a. M. 3 Hefte (erschienen im Mai 1841). — Singwäldlein der Kleinen. Ein Schulliederbuch. Opus II. — Zwölf Präludien für die Orgel. Seinem teueren Lehrer P. J. Wohlfahrt in Liebe und Dankbarkeit zugeeignet. Opus III. Bonn. Verlag von Simrock. — Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Auf Grund älterer Handschriften und Quellen. Erster Band. 1862. Freiburg i. Br. Herder'sche Verlagshandlung. — 160 Cadenzen und kleine Vorspiele für die Orgel in den gewöhnlicheren Dur- und Moll-Tonarten, zum Gebrauche für Präparanden, Seminaristen und alle angehenden Orgelspieler. Seinen Schülern zugeeignet. Opus VI. 4. Aufl. Heft I in Dur. 15 Sgr. Heft II in Moll. 15 Sgr. Leipzig und Erfurt. Gotth. Wilh. Körner, Verlags-, Kirchen- und Schulbuchhandlung (I. Aufl. 1853). — Katholische Choräle und lateinische Hymnen zum Gebrauch in Seminarien und höheren Lehranstalten für 4 Männerstimmen. Opus VII. Zwei Hefte. Selbstverlag (1853). — Kleine Modulations-Schule. Ein praktisches Hilfsbüchlein zum Gebrauch in Seminarien und Präparandenanstalten, sowie für alle angehenden Orgelspieler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nicht vergönnt. Die göttliche Vorsehung hatte es anders beschlossen. Im Mai 1881 erkrankte er so heftig an einer Lungenentzündung, daß man das Schlimmste befürchtete. Allein er genas von dieser Krankheit; dafür stellte sich aber ein heimtückischeres Übel (Wassersucht) ein, das seine Kräfte aufzehrte und langsam aber sicher seine Auflösung herbeiführte. Am 30. September, abends 8 Uhr, erlöste ihn der Herr von seinen Leiden.[1]) Hoffen wir, daß der barmherzige Gott, den er so oft in Chören und Orgelpräludien verherrlicht, ihm ein gnädiger Richter gewesen sei und ihn in die himmlischen Chöre miteinstimmen lasse. R. I. P.

Meister's Nachfolger im Amte als Seminar-Musiklehrer wurde sein bisheriger Kollege **Johann Paul Schmetz.** Geboren am 2. September 1845 zu Rott im Kreise Montjoie, Regierungsbezirk Aachen, widmete er sich mit solchem Eifer dem Lehrerberufe, daß er schon vor seiner Seminarzeit von 1863—1866 zu Rötgen, Kreis Montjoie, in der Nähe seiner Heimat, eine Stelle als Hilfslehrer (Lehrer-Präparand), Küster und Organist mit solchem Erfolge bekleidete, daß man noch heute dort von ihm mit liebevollster Begeisterung spricht. Von 1866—1868 besuchte er das Lehrerseminar zu Kempen a. Rhein, wo P. Piel in der Musik sein Lehrer wurde. Nach seiner Seminarzeit war er von 1868—1871 Lehrer an der einklassigen Schule zu Hahn in der Eifel, von 1871—1872 an der Pfarrschule St. Adalbert din Aachen und von 1872 bis 1878 an er Vorschule des dortigen Karls-Gymnasiums. Im Jahre 1878 als Seminarlehrer nach Montabaur berufen, wirkte er hier seit 1881 als Nachfolger des verstorbenen Musikdirektors K. S. Meister speziell als Musiklehrer und wurde am 1. Juli 1893 zum Kreisschulinspektor in Zell a. d. Mosel ernannt, während am heisigen Seminar der Unterzeichnete, sein ehemaliger Schüler, sein Nachfolger wurde. — Die Lehrer des Inspektionsbezirkes Zell fühlten alsbald, daß sie in dem neuen Vorgesetzten, der bei seinem Lebens- und Bildungsgange die Anliegen der Volksschule und ihrer Lehrer voll und ganz kannte, einen Schulinspektor erhalten hatten, wie er sein soll. Freudig folgten daher auch die Lehrer ihrem sicheren Führer. Schon als Seminarlehrer hatte Schmetz sich durch sein einfaches, bescheidenes Wesen, seine ungekünstelte Liebenswürdigkeit und stete Dienstbereitwilligkeit, wie durch seine wahrhafte, innige Frömmigkeit und sein würdevolles, gemessenes Benehmen die Zuneigung aller erworben, die mit ihm in nähere Berührung kamen. Das Vertrauen und die Liebe seiner Schüler besaß er in hohem Grade. Am meisten wirkte Schmetz durch sein Beispiel. Er war für jeden Christen das Muster eines frommen Mannes, ein leuchtendes Vorbild für den christlichen Lehrer. — An der hiesigen Anstalt hat er besonders die

Opus VIII. Herrn P. Groß in Straßburg gewidmet. Wiesbaden. Verlag von Karl Ritter. — Fünfzehn Orgelstücke verschiedener Art zur Übung und kirchlichen Anwendung komponiert von C. S. Meister, Seminar-Musiklehrer am katholischen Seminare zu Montabaur im Nassauischen. Opus IX. Preis 15 Sgr. Erfurt und Leipzig. Gotth. Wilh. Körner, Verlags-, Kirchen- und Schulbuchhandlung. — Zwölf Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Opus X. Herrn Seminarlehrer K. Feye gewidmet. Offenbach. Verlag von Joh. André. 1,20 Mark (1865). — Vierzehn Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. Dieselben erschienen in: Neuer katholischer und protestantischer Orgelfreund von Körner (1867). — Praktisches Hilfsbüchlein für angehende Orgelspieler. 144 Cadenzen und kleine Vorspiele für die Orgel in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten vorzüglich als Memorierstoff für Präparanden und Seminarzöglinge. Opus XII. 4. Aufl. Verlag von T. F. A. Kühn in Weimar. 3 Mark (1. Aufl. 1867). — Orgelbegleitung zu den Melodien des katholischen Gesangbuches für die Angehörigen des Bistums Limburg. Limburg a. d. Lahn. Verlag von Heinr. A. Herz (1876). — Außerdem schrieb Meister eine in das „Töpferalbum" aufgenommene Fuge in D-dur (1886. — Album für die Orgel zu J. G. Töpfer's goldner Amts-Jubelfeier am am 4. Juni 1867. T. F. A. Kühn in Weimar. 4 Thlr.) — Noch nicht im Drucke erschienen sind: 23 Vorspiele für die Orgel zu Melodien des neuen (1876 erschienenen) Limburger Gesangbuches, sowie Bruchstücke (Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) einer Messe in E-dur und „Festgesang" („Komm Gottesgeist der Heiligkeit") zur Einweihung des neuen Seminargebäudes (am 7. November 1880) in Montabaur. Dieses war seine letzte Komposition, sein Schwanengesang.

[1]) Seminarlehrer Dr. Ad. Keller vollzog die Beerdigung und entwickelte in einer wahrhaft klassischen Grabrede im Anschlusse an Joh. XIII, 13: „Ihr nennt mich Meister und Herr, und ihr habt recht, denn ich bin es", ein scharf gezeichnetes, treues Lebensbild, daß alle Anwesenden tief ergriffen waren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Leistungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik gefördert, und fanden dieselben ungeteilten Beifall. Aber auch den weltlichen Gesang verstand er mit gutem Erfolge zu pflegen. Bei musikalischen Aufführungen war es besonders das Volkslied, das stets mustergültig vorgetragen wurde. Auch schriftstellerisch ist Schmetz thätig gewesen, und einzelne seiner Werke sind über die engere Heimat hinaus bekannt und beliebt geworden. Seinem unermüdlichen Fleiße verdanken wir folgende Arbeiten: „Dom Pothier's Liber Gradualis (Tournayer-Ausgabe), seine historische und praktische Bedeutung. Mit 7 Facsimiles einer vor dem Jahre 1373 geschiebenen Pergamenthandschrift. Mainz 1884 (Cäc.-Ver.-Katalog Nr. 857). — Die Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges. Ein Handbuch zur Erlernung der Choralbegleitung. Düsseldorf 1885 (C.-V.-K. Nr. 994), II. Aufl. 1894 (C.-V.-K. Nr. 1789). — Orgelbegleitung zum Ordinarium missae. Düsseldorf 1887 (C.-V.-K. Nr. 1158), II. Aufl. 1894 (C.-V.-K. 1734). — Vier Übungshefte zu Piel's Harmonielehre. Düsseldorf 1891. — Orgelbegleitung zu den Melodien des Gesangbuches für die Angehörigen des Bistums Limburg. Limburg 1892. — Liederbuch für die Volksschulen. Düsseldorf 1888. XII. Aufl. 1895. — Kleines Vesperbuch. Regensburg 1893. II. Aufl. 1898 (C.-V.-K. Nr. 2545). — Nur vier Jahre war es Schmetz vergönnt, als Kreisschulinspektor zu wirken. Ein inneres Leiden hatte sich des trefflichen Mannes bemächtigt, dem er bei seinem zarten Körperbau und der rastlosen Thätigkeit nicht Widerstand zu leisten vermochte. Unerwartet schnell starb er, kaum 52 Jahre alt, infolge eines Herzschlages am 25. September 1897. Die Leiche wurde später in Zell exhumiert und am 15. Oktober 1897 auf dem Friedhofe zu Montabaur beigesetzt. In der Nähe des Ruheplatzes von Kehrein und Meister, die durch ihre oben genannten Arbeiten auf dem Gebiete des Kirchenliedes bahnbrechend gewirkt haben, hat nun auch Schmetz, der besonders mit dem Choral wohlvertraut war, seine letzte Ruhestätte gefunden. Der Cäcilien-Verein hat an ihm einen Vorkämpfer verloren, der zwar im stillen, aber treu und mit Klugheit gearbeitet hat. Es war daher auch leicht verständlich, daß der frühe Tod dieses ausgezeichneten Mannes angesichts seiner Schaffensfreudigkeit und Schaffenskraft inniges Bedauern[1]) hervorrufen mußte. Bei seinen zahlreichen Schülern, Schülerinnen und sonstigen vielen Freunden und Verehrern hat er ein liebevolles, gesegnetes Andenken hinterlassen. R. I. P.

Wir aber wollen am Schlusse dieser Gedenkblätter mit dem weisen Sirach (44, 1. 5. 6. 15.) sprechen: „Laudemus viros gloriosos. In peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum. Homines divites in virtute, pulchritudinis studium habentes: pacificantes in domibus suis. Sapientiam ipsorum narrent populi, et laudem eorum nuntiet ecclesia.“[2])

Montabaur. **K. Walter.**

[1]) Nekrologe brachten: Mus. sac. 1897, S. 242. — Gregor. Blatt. 1897, S. 100. — Nassauer Bote. Limburg a. d. Lahn 1897, No. 221. — Kathol. Schulzeitung für Mitteldeutschland. Fulda 1897, S. 320. — Allgemeines Schulblatt für den Regierungsbezirk Wiesbaden. Wiesbaden 1897, S. 280. — Frankfurter Schulzeitung. XIV. Jahrg. 1897, No. 21, S. 185. — Rheinisch-Westfälische Schulzeitung. XXI. Jahrg. 1897, No. 1, Sp. 14.

[2]) „Lasset uns loben die berühmten Männer. Sie forschten in ihrer Kunst nach Tonweisen in der Musik und verfaßten die Gesänge der Schrift. Sie waren Männer reich an Kraft, (des Schönen befliffen,) und lebten friedlich in ihren Wohnungen. Von ihrer Weisheit sollen die Völker reden, und die Gemeinde soll ihr Lob verkünden.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die 16. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereines.

Das imposante Geläute, das in den Nachmittagsstunden des 19. August von den majestätischen Türmen des Regensburger Domes in alle Straßen und Gassen scholl, rief auch uns in das altehrwürdige Gotteshaus, dem festlichen Beginne der 16. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereines beizuwohnen. Eine goldene Lichtflut verklärte die herrlichen, von dem hochherzigen König Ludwig I. geschenkten Glasmalereien an der Westseite und ließ ihre kräftigen Strahlen durch sie auf den kostbaren Hochaltar fallen, der nun all seine Pracht in bezauberndem Glanze entfaltete.

Es schlug fünf Uhr — da ertönte die Orgel, der amtierende Klerus schritt zum Altare: die feierliche Vesper nahm ihren Anfang. Kaum hatte der Offiziator das „Deus in adiutorium meum intende“ gesungen, da erscholl vom Chor die Fortsetzung — erhaben, andächtig, überwältigend. So beginnt die Kirche ihre heilige Psalmodie! — Der Psalmengesang, in welchem Choralverse mit vierstimmigen Falsibordoni wechselten, entsprach allen liturgischen und künstlerischen Anforderungen vollkommen; bei den Antiphonen hingegen und noch mehr bei der Intonation der einzelnen Psalmen durch die beiden Pluvialisten schien mir der Vortrag zu gedehnt; hier wäre etwas mehr Frische eher angezeigt gewesen. Wunderschön wirkte dieses getragene Tempo im Hymnus „Iste Confessor“, den unverständig geleitete, im Choralgesange nur äußerlich gedrillte Chöre oft bis zur Unkenntlichkeit entstellen. Erhaben klangen die sechsstimmigen Falsibordoni des „Magnificat“, über die Massen reizvoll das „Salve Regina“ von Felice Anerio, eine Komposition, die ich als den Typus ächter Marienminne in Gebet und Gesang charakterisieren möchte: so kräftig und solid wie die dogmatischen Fundamente des Marienkultus, so rein und kindlich zart, wie die Andacht eines unentweihten Herzens; absolut nichts von der Seichtheit und Sentimentalität, die gerade auf diesem Gebiete sich auch heutzutage in der Musik noch immer so vielfach breit macht. — Überhaupt lieferte die Vesper wieder einen neuen Beweis für die praktisch entschieden zu wenig gewürdigte Thatsache, daß gerade dieser Teil des kirchlichen Offiziums etwas ungemein Erhabenes, die Seele gewaltig Ergreifendes an sich habe, wenn er zu entsprechender Ausführung gelangt. Ist die Vesper überdies, wie das unter unsern Verhältnissen beinahe überall zutrifft, mit Ausnahme des Totenoffiziums noch das einzige, was das Volk vom liturgischen Gebete der Kirche zu hören bekommt, so sollte man ihr alle nur mögliche Sorgfalt angedeihen lassen, damit die Hoheit und Andachtskraft des Officium divinum wenigstens hier noch Würdigung finde. Daß es aber auch in der kleinsten Dorfkirche und unter den allerbescheidensten Chorverhältnissen möglich ist, eine liturgisch tadellose, musikalisch wirklich schöne Vesper zu halten, die auf die Zuhörer hoch erbaulich wirkt, das ist oft genug gesagt und geschrieben worden und ließe sich durch Beispiele ebenso kräftig erhärten. Guter Wille und einträchtiges Zusammenwirken von Geistlichen und Chorregenten können auch hier, wie sonst, kleine Wunder thun.

Unmittelbar an die Vesper reihte sich eine außerliturgische Andacht vor dem ausgesetzten Allerheiligsten. Dieselbe wurde mit dem sehr andächtig empfundenen, kontrapunktisch meisterhaft gearbeiteten „Pange lingua“ zu fünf Stimmen aus Haller's Opus 63 sehr wirkungsvoll eingeleitet. Nun folgte die Herz-Jesu-Litanei von P. Griesbacher. Diese Komposition, welche hohe Würde mit innig frommem Ausdruck vereint und künstlerisch tadellos gestaltet ist, wurde prachtvoll gesungen und hat mir sehr wohl gefallen, am meisten deshalb, weil ihr Anhören nirgends auch nur eine Spur von Ermüdung aufkommen ließ, im Gegenteile eine stetige Steigerung des Affektes bis zum Schlusse

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in Spannung hielt. Das einzige, was ich anders gewünscht hätte, sind jene Stellen, in welchen der Autor längere Invokationen nach Art der Falsi bordoni rezitierend behandelt; das schien und scheint mir ins ganze nicht zu passen. Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir auch beizufügen, daß die Titelangabe dem wirklichen Sachverhalte keineswegs entspricht, sondern anstatt „für vereinigte Ober- und Unterstimmen" unbedingt lauten müßte „für vierstimmigen gemischten Chor". — Den Schluß bildete ein pompöses sechsstimmiges „Tantum ergo" von J. Mitterer, dessen reiche Tonfülle und glänzende Harmonien mit gewaltiger Wucht hinausklangen in die hohen, weiten Räume, Herolden ähnlich, welche ehrfürchtige Huldigung gebieten vor dem großen Gott im Sakramente, der jetzt die knieende Menge segnen soll. Wie ganz anders sind doch die Gefühle, welche solcher Gesang in der Seele wach ruft, als jene, die man empfinden muß, wo dieser unaussprechlich erhabene Text gedankenlos und handwerksmäßig heruntergeleiert wird! Und wenn man ihn nun gar erst vortragen hört, wie ich es thatsächlich schon wiederholt gehört habe, daß unwillkürlich der Gedanke an die Scene der Verspottung Christi vor die Erinnerung tritt? — — —

Das waren die ersten Aufführungen für diese Generalversammlung: heilige Musik im idealsten Sinne des Wortes, künstlerisch vollendete Leistungen!

Abends 8 Uhr war Begrüßungsfeier im „Neuen Hause", deren Verlauf in nichts zu wünschen übrig ließ. Die verfügbaren Räume waren bis auf den letzten Platz besetzt. In das frohe Wiederfinden so vieler alten Freunde, die sich Jahre lang nicht mehr gesehen hatten; in die launige Unterhaltung, wie sie mancherseits gepflogen wurde; in die tiefernsten Auseinandersetzungen über Kirchen- und Profanmusik, die man da und dort vernehmen konnte, mischten sich die Klänge der Musikkapelle des Kgl. 11. Infanterieregimentes, welche unter der persönlichen Leitung des Kgl. Musikmeisters Herrn L. Kleiber ein fein gewähltes Programm zu vollendetem Vortrage brachte. Dazwischen gab es selbstverständlich mannigfache Reden zur Begrüßung der aus nahezu allen Teilen der Welt erschienenen, ungewöhnlich zahlreichen Festgäste sowie zur Entrichtung von Grüßen mehrerer Diözesanvereine. Ich hebe aus denselben hier nur jene des Hochwürdigsten Dompropstes, Herrn Prälaten Kagerer, hervor, die sich durch besondere Herzlichkeit auszeichnete und von hoher Begeisterung für die Sache der heiligen Tonkunst Zeugnis gab.

Ein heftiges Gewitter leitete den ersten Festtag ein: zuckende Blitze, krachende Donner, strömender Regen begleiteten die frühe Morgenstunde. Nicht lange doch, so strahlte die Sommersonne wieder vom reinen Firmamente, des großen St. Bernard erhabenen Tag zu beleuchten. Bald sah man denn auch von allen Seiten die Festteilnehmer und sonstige Andächtige der Kathedrale zueilen, wo um $^1/_2$9 Uhr feierlicher Gottesdienst stattfinden sollte.

Ein achtstimmiges, recht wirkungsvolles „Veni Creator Spiritus" von Domorganist Jos. Renner bildete den Anfang. Während desselben hatte der Hochwürdigste Prälat Huhn, Stadtpfarrer in München, die Kanzel bestiegen, um nun in hochbedeutsamer Predigt Wesen, Ziel und Weg der wahren Kirchenmusik darzuthun. Mit gespannter Aufmerksamkeit lauschte die zahlreiche Menge den überzeugungsvollen Worten, den großartigen Gedanken, den warmen Ermahnungen des von seinem Gegenstande sichtlich tief ergriffenen Predigers. Ach — daß doch diese Predigt nie verhallte! daß sie von allen, denen die Pflege der Musica sacra anvertraut ist, immer wieder gelesen, studiert, meditiert — und treu befolgt würde! Der Chorregent an der armseligsten Filialkirche wie der Kapellmeister des größten Domchores — sie fänden in diesen herrlichen Worten stets neue Ermunterung, neuen Trost![1])

Das Pontifikalamt celebrierte an Stelle des hochbetagten Diözesanbischofes der Hochwürdigste Bischof von Siebenbürgen (Erdély), Graf Mailáth. Und

[1]) Die Festpredigt ist bei Friedrich Pustet zu Regensburg im Drucke erschienen; Preis 20 ₰, zum Besten des Cäcilienkirchenbaues in Regensburg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nun begannen der Glanz der Liturgie und das geheimnisvolle Walten der heiligen Tonkunst jenen ewig bezaubernden Wettstreit um die Verherrlichung des Höchsten und Größten, was die Erde hat: des eucharistischen Opfers. Es galt ein Hochamt in des Wortes idealster Bedeutung.

Die wechselnden Gesänge (Introitus, Graduale, Offertorium, Communio) sang der Chor nach den Melodien des offiziellen Graduale Romanum so schön, so exakt, so erhebend, daß wohl auch der hartnäckigste Verfechter der „traditionellen Choralgesangsweise" zugestehen mußte, es handle sich bei diesen Gesängen doch um mehr als um „un deplorevole lavoro" und es sei in der natürlichen Art, in welcher der Choral hier vorgetragen werde, doch unendlich mehr innere Wahrheit, unendlich mehr Leben, unendlich mehr fromme Innigkeit zu spüren als in den metronomisch abgeglichenen Tonwerten. Ich wenigstens vermöchte mir keinen glänzenderen Beweis für die absolute Richtigkeit unseres Choralvortrages zu denken als eine Ausführung, wie wir sie da zu hören bekamen. Die Orgelbegleitung war musterhaft.

Für die stehenden Meßgesänge war die Missa „Assumpta est" zu sechs Stimmen von dem Könige der Kirchenkomponisten, Giovanni Pierluigi da Palestrina, und zwar in der neuesten, von Dr. Haberl besorgten Ausgabe gewählt worden. Es lag offen zu Tage, daß mit der Aufführung dieser Messe, welche „nächst der Missa Papae Marcelli die gefeiertste von allen Messen Palestrina's ist", die bedeutsamste Gesangsleistung bei dieser Generalversammlung geboten werden wollte. In der That war jeder, auch der verwöhnteste Zuhörer, geradezu erstaunt, mit welch bewunderungswürdigem Verständnisse die Direktion gehandhabt wurde, mit welch künstlerischer Vollendung die erhabene Komposition zur Darstellung gelangte. Was Dr. Karl Proske von der Messe schrieb: „es schwebe der Genius des unerreichten Meisters hier im reinsten Äther; es liege in ihr eine Hoheit, Anmut und Begeisterung, daß man sich unwillkürlich zu einer Vergleichung mit Raphael's Sixtinischer Madonna, ihrem würdigsten idealen Gegenbilde, hingerissen fühle," — das trat mir heute mit einer Klarheit vor die Seele, wie sie das beschaulichste Studium des Meisterwerkes nicht hätte vermitteln können. Man wußte wirklich nicht, was man mit höherem Lobe bedenken sollte: die musterhaft reine Aussprache des Textes, die tadellose Korrektheit des Gesanges auch bei komplizierteren Wendungen, den entzückend schönen, mit einer wundervollen Natürlichkeit erzielten Übergang vom zartesten Piano bis zum erschütterndsten Forte. Mehr indes als all das hat mich der Umstand gefreut, daß man die Messe so frei und ohne alle Scheu vor dem unheimlichen Gespenste des Taktstriches sang, den Text so ungezwungen deklamierte. Das heißt man Palestrina zu seinem Rechte kommen lassen, ihn geben, wie er ist! Das zeigt aber auch, was man aus den Kompositionen unserer Altmeister machen kann, wenn man sie — beim Vortrage wenigstens — jener Fesseln entledigt, in welche ein „taktfestes" Zeitalter sie so unbarmherzig hineinpreßt.

Eines Gedankens kann ich mich bei dieser Gelegenheit nicht erwehren. Was würden wohl neun Zehntel unserer Kirchenkomponisten sich denken, wenn sie diese Messe gewissenhaft und gründlich studieren wollten? Was würden sie von ihren Werken halten, wenn sie die Mittel, welche Palestrina verwendet, mit denjenigen verglichen, deren sie sich bedienen, und wenn sie dann die Wirkung der Missa „Assumpta est" dem Resultate ihrer Arbeiten gegenüber stellten? Vielleicht würde doch mancher die Feder weglegen und erst dann wieder zu „komponieren" beginnen, wenn er in der Schule der „Alten" sich den Berechtigungsschein zur Mitarbeit am heiligen Tempel der Kirchenmusik erholt hätte. — -- —

Nach dem Gesange des Choral-Offertoriums brachte der Chor den ersten Teil des sechsstimmigen Motettes „Assumpta est Maria" von Palestrina zu Gehör. Diese Einlage war um so dankenswerter, als der gefeierte Meister die Themen bezw. Motive seiner gleichnamigen Messe gerade jenem Motette entnommen hat. Auch diese Komposition gelangte zu vollendet schönem Vortrag. Es sind

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

überhaupt nur zwei Punkte, welche ich bei diesem großartigen Pontifikalamte anders gewünscht hätte: erstens der Gesang des Diakons in der ersten Hälfte des Evangeliums, wo die Kadenz am Schlusse eines Satzes beharrlich schon auf der drittletzten Silbe erfolgte entgegen der ausdrücklichen Bestimmung des Caeremoniale Episcoporum; zweitens die störende Dissonanz, welche die große Glocke beim Wandlungsgeläute zwischen die himmlisch reinen Harmonien des Sanctus und Benedictus hinein warf. Die letztere Klage ist übrigens fast bei jeder der bisherigen Generalversammlungen laut geworden. —

Vom Dome ging es geraden Weges zur neuen Cäcilienkirche am Ostende der Stadt. Der Gang war weit, aber nicht unangenehm, zumal die langen Gassen mit ihren festlich beflaggten Häusern einen gar freundlichen Eindruck machten. Das mächtige Ostenthor schaute mit sichtlicher Neugier auf die nicht enden wollenden Reihen, die es heute passierten — solche Festgäste hatte der uralte Turm ja noch niemals gesehen. Jetzt kam man an den Gebäuden von Dr. Haberl's Kirchenmusikschule vorüber. Die Wände derselben schmückten grüne Guirlanden, die Fenster waren recht sinnig mit Fähnchen in den Farben all der Länder geziert, aus welchen die Schule jemals Eleven beherbergt hatte. Ein paar Schritte noch — und wir stehen vor der Kirche unserer Patronin St. Cäcilia. Wahrlich! ein imposanter Bau; rein im romanischen Stile aufgeführt, fein gegliedert, geschmackvoll ornamentiert. Der Turm ist noch nicht über Dachhöhe gediehen, der Kirchenbau nach außen aber vollständig fertig. Wir treten ins Innere und sind ganz überrascht von der Ausdehnung des Raumes, die man beim Anblick von außen kaum ahnen möchte. Die Wände sind getüncht; der Triumphbogen mit hübscher Malerei geschmückt; an der Stelle des künftigen Hochaltars erhebt sich ein großes Kreuz, rings von Bäumen, Blattpflanzen und Blumen in malerischer Gruppierung umgeben. Hier im Presbyterium sind die Plätze für den Gesamtvorstand (Präsidium und Diözesanpräsides) bereit gestellt. Oben im linken Seitenschiffe erblicken wir den Musikchor; er enthält das einzige fertige Stück der inneren Einrichtung: die große Orgel, gebaut von der weltbekannten Firma Steinmayr & Co. in Öttingen a/Ries. Kaum haben wir Platz genommen, so klingt es auch schon in gewaltigen Tonmassen herunter über die vielhundertköpfige Menge: ein Meister des Orgelspieles, Chorregent Ludwig Ebner von Deggendorf, Schüler des leider zu früh verstorbenen Domorganisten J. Hanisch, läßt in einem längeren, frei erfundenen und sehr schön durchgeführten Präludium die verschiedenen Klangfarben des schier unerschöpflichen Kunstwerkes zur Geltung kommen. Jetzt folgt das herrliche Motett von Haller: „Cantantibus organis". Wie das großartig klang, wie das hineingriff in die Seele: „Fiat cor meum immaculatum, ut non confundar!" Ja, Herr, gib uns ein reines, von jeder Unordnung freies Herz — dann können und wollen wir brave Cäcilianer sein! — Hätte man diese Festversammlung wohl würdiger und zweckmäßiger einleiten können?

Generalpräses Dr. Haberl eröffnete sie mit dem katholischen Gruße und verlas sodann ein Schreiben Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Kardinal-Protektors A. Steinhuber, in welchem die Erteilung des päpstlichen Segens an die Mitglieder des Cäcilienvereines mitgeteilt war. Auf seine Bitte bestieg der Hochwürdigste Bischof Graf Mayláth, der mit dem Hochwürdigsten Bischof Donnelly von Dublin, dem Hochwürdigsten Prälaten, Dompropst Kagerer und dem Hochwürdigen Herrn Domdekan Dr. Jacob an der Spitze der Versammlung Platz genommen hatte, die Rednerbühne, um nach kurzen, aber ungemein warm gesprochenen Worten im Namen und „als Vertreter des hochbetagten und hochbegnadigten Diözesanbischofes" den Segen zu spenden, den die Versammlung knieend empfing. Ein weihevoller Moment, eine ergreifende, rührende Scene! Droben der jugendliche Bischof, dessen sympathische Erscheinung jedweden schon auf den ersten Blick gewann; zu seinen Füßen die große, in Wahrheit hochansehnliche Versammlung: lauter Männer, die sich um die Fahne Cäcilias geschart, denen es ernst zu thun war um die Sache der heiligen Musik und die sich hier neue Kräftigung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

für ihre Aufgabe holen und erbauen wollten an dem Beispiele und Eifer der andern!

Freudig begrüßt, begann nunmehr der Hochwürdige Domdekan Dr. Jacob seine Festrede. Anknüpfend an das Schreiben des Hochwürdigsten Kardinal-Protektors führte er in der ihm eigenen, ungewöhnlich geist- und lichtvollen Darstellung aus, daß der Cäcilienverein sowohl bei den Arbeiten dieser Generalversammlung als auch sonst stets von einem dreifachen Bande umschlungen sein und bleiben solle, nämlich vom Festhalten 1) an der gemeinsamen Aufgabe, 2) an der gegenseitigen Liebe, 3) an der kirchlichen Unterordnung. Es war eine Programmrede sans phrase — und daß sie den anwesenden Vereinsmitgliedern aus der Seele gesprochen war, das bezeugte der allseitige, überaus lebhafte Beifall, der den herrlichen Worten folgte. — Möchten doch alle Gegner des Vereines diese Rede lesen, ja studieren — sie würden unmöglich länger Gegner bleiben, sondern müßten Freunde werden; denn **das ist der Cäcilienverein** — und wer anders denkt oder schreibt oder spricht, vertritt eben andere, aber nicht die Grundsätze des Cäcilienvereines.

Die zweite Festrede hielt der Hochwürdige Herr P. Jos. Weidinger S. J., z. Z. Professor in Brescia. Mit sonorer Stimme und in zündendem Vortrage erörterte er das Wesen der echten katholischen Kirchenmusik als einer Kreuzesmusik, die ihren Ursprung, ihre Bedeutung und ihr Ziel im Kreuzesopfer von Golgatha habe, und entfaltete dann vor dem Geiste seiner Zuhörer das weiß-blau-grüne Banner St. Cäcilias. Drei Dinge seien, so führte er aus, in diesen drei Farben versinnbildet; drei Dinge, welche wir heute alle einmütig geloben wollen: Gehorsam gegen die Kirche, und zwar wohlgeordneter, vernünftiger und kluger Gehorsam; ferner Pflege wahrer, guter Kunst; endlich Einigkeit in unserem Streben. Der Eindruck dieser, mit großer Begeisterung und überzeugender Beredsamkeit vorgetragenen Erörterungen, die sich so natürlich und gleich einem der Wurzel entsprossenen Reise an die unmittelbar vorhergegangene Rede anschlossen, war ein gewaltiger; er wuchs zusehends mit jedem neuen Gedanken, den der geniale Redner entwickelte, und äußerte sich zuletzt in jubelnden Zurufen.

Inzwischen hatte die Sonne den Zenith bereits um ein Beträchtliches überschritten, mancher Magen machte seine Rechte geltend, und so war Schluß der imposanten öffentlichen Kundgebung angezeigt. In Scharen eilten die Teilnehmer nach allen Richtungen auseinander, des Leibes Nahrung zu besorgen; denn schon nach kaum anderthalbstündiger Pause mußte man ja wieder zur neuen Kirche, wo um 2 Uhr die erste geschlossene Mitgliederversammlung stattfand.

Dieselbe ward vom Generalpräses mit kurzen Worten eröffnet, worauf Herr Domkapitular Dr. J. N. Ahle von Augsburg einen längeren Vortrag über „Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen" hielt. Die Rede war provoziert durch das bei Herder in Freiburg unter dem gleichen Titel erschienene, in der Zwischenzeit so viel genannte Buch des Benediktiners P. Ambros Kienle in Beuron, in welchem dem Cäcilienvereine mehrfache, mitunter recht ernste und tief gehende Beschuldigungen vorgehalten werden. Diese Angriffe wies nun Dr. Ahle zurück, indem er Kienle's Ausführungen Punkt für Punkt widerlegte und mit schlagenden Gründen nachwies, daß und wie der Verein zu jeder Zeit „Maß und Milde" geübt und gewahrt hat. Die zwingende Logik der Beweisführung, der vornehme, von jeder Bitterkeit freie Ton, dazu die mustergültige Diktion in Verbindung mit dem gemessenen Vortrage ließen die Rede als ein Meisterstück erscheinen und fesselten die Zuhörer mit unwiderstehlicher Macht. Ein großartiger Beifallssturm durchbrauste die hohen Räume — und als der Vorsitzende an die Versammelten die Aufforderung richtete, zum Beweise ihres Einverständnisses mit den Darlegungen des Redners sich von den Sitzen zu erheben, da standen auch schon alle da wie ein Mann, einen einzigen ausgenommen (vergleiche Cäcilienvereinsorgan 1901 Nr. 10/11 S. 119). Damit hat der Verein seine Stellung gegenüber den bezeichneten An-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

griffen offiziell bekundet, zugleich aber auch nach Christenpflicht gehandelt; denn der Satz, mit welchem Dr. Ahle schloß: „Und so biete ich dem Gegner die Hand zur Versöhnung, indem ich glaube, ihm genugsam entgegen gekommen zu sein" — muß infolge der Zustimmung aller anwesenden Mitglieder ebenfalls als offizielle Äußerung des Vereines erachtet werden. — Die bewunderungswürdige Rede hat mehr als augenblicklichen Wert; sie wird noch lange von großer Bedeutung bleiben — und deshalb ist es freudigst zu begrüßen, daß dieselbe alsbald nach der Generalversammlung im Drucke erschien und so auch den weitesten Kreisen zugänglich gemacht wurde. (Verlag von A. Coppenrath in Regensburg. Preis 40 Pf.; 12 Exemplare ℳ 3,60.)

Nun ging es an die Statuten, zunächst an die vorgeschlagene Änderung des Titels unsers Vereines. Nach längerer, recht interessanter Debatte, die sich übrigens durchweg in ruhigen Bahnen bewegte, wurde derselbe also festgesetzt: „Allgemeiner Cäcilienverein zur Förderung der katholischen Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dezember 1870." Von den übrigen, durch den Gesamtvorstand angeregten Statutenänderungen konnten wegen der zu weit vorgerückten Zeit nur noch einige zur Beratung kommen, die übrigen wurden für den andern Tag verschoben.

Punkt 5 Uhr begann in der Kathedrale die Aufführung von Werken alter Meister des Kirchenmusikstiles. Das Programm hiezu war den drei Festzeiten des Kirchenjahres entsprechend in drei Abteilungen gegliedert worden und so begann denn die große Produktion mit dem fünfstimmigen, rührend schönen Adventmotette Pierluigi's „Canite tuba", einem Tonsatze, an dem sich ersehen läßt, auf welche Weise Kompositionen über liturgische Texte entstehen sollen. Wer diese Harmonien, diese Stimmenkombinationen, dieses Wogen und Fluten von Tönen hört, wird sicherlich nicht glauben, der „princeps musicae" habe das ohne weiteres am Notenpulte niedergeschrieben, so wie es ihm nun gerade einfiel; man wird vielmehr zugestehen müssen, daß ein solches Werk nur das Ergebnis langer, andächtiger Meditation, tiefster Versenkung der betenden Seele in den Geist der heiligen Worte und angestrengter Geistesarbeit sein kann. Herrlich erklang das „Sancta et immaculata Virginitas" zu vier Stimmen von Giovanni Croce; wunderbar lieblich zauberte uns der Chor in Marenzio's unsterblichem „Hodie Christus natus est" die Weihnachtsfreude des gläubigen Herzens vor den staunenden Geist. Das fünfstimmige Offertorium „Bonum est" von Palestrina mit der überwältigenden Steigerung bei „Altissime"; die ergreifende Lamentatio I. für Unterstimmen von Vittoria, aus welcher der ganze Ernst des Triduum sacrum spricht; endlich Jugegneri's so tief empfundenes „Caligaverunt oculi mei", das trotz seiner Einfachheit bis zu Thränen bewegen kann, bildeten samt Palestrina's „Ascendit Deus" die Abteilung für die Fasten- und Osterzeit. Die letztgenannte Nummer gehört ebenso wie die übrigen fünfstimmigen Offertorien des Präneſtiners dessen reifster Zeit an und läßt seine unerschöpfliche Erfindungskraft und seine unerreichte Beherrschung der Polyphonie in hellem Lichte erstrahlen. Die dritte, dem Pfingstkreise gewidmete Abteilung eröffnete das vierstimmige „Factus est repente" von Gregor Aichinger. Dieser Komponist durfte auf dem Programme nicht fehlen. Kann man ihn doch mit Fug und Recht „den deutschen Palestrina" nennen und ist ja Regensburg seine Geburtsstadt. In der That hätte man ihn bei dieser Gelegenheit wohl kaum besser ehren können als mit Aufführung des genannten Motettes, das den liebenswürdigen Priester völlig umfassend charakterisiert: überall klar, überall Meister im Tonsatze, überall von idealer Auffassung geleitet. Schade, daß die pars II. wegen Mangels an Zeit wegbleiben mußte! — Nun kam der gewaltige Orlando di Lasso an die Reihe, und zwar mit einem Tonwerke, das noch wenig gesungen worden sein dürfte, einem sechsstimmigen „Ave verum corpus" von hinreißender Innigkeit, aber auch voll Kraft und Glanz — wie bei diesem Geistesriesen eben nicht anders zu erwarten. Vittoria's ewig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schönes „O quam gloriosum“ und Palestrina's fünfstimmiges Kirchweih-Offertorium „Domine Deus“ bildeten den Schluß. Ist die erstere Komposition anerkanntermaßen ein klassisches Muster für den Motettenstil, so scheint uns die letztere überhaupt etwas vom Allerbesten zu sein, was je in Kirchenmusik geschrieben worden; etwas, das im ganzen Umfange des Begriffes typisch ist für den echt kirchlichen Tonsatz.

Was nun die Ausführung dieses wirklich hervorragenden Programmes durch den Chor anbelangt, so können, ja müssen wir dieselbe ebenfalls als eine Musterleistung bezeichnen. Mag man auch bezüglich der Auffassung in manchen Stücken, wie z. B. in Orlando's „Ave verum“ oder im „Domine Deus“ von Palestrina anderer Meinung sein als der gewandte Kapellmeister am Regensburger Dome; das steht zweifellos fest: so wie hier hört man die „Alten“ nicht oft. Es ist das auch begreiflich bei einem Chor, auf welchem diese Meister der musica sacra ihre Heimstätte gefunden haben, seit Schrems seine Violine in demütigem Gehorsam „unter das Kreuz gehängt“. Mögen sie diese Heimstätte doch nie wieder verlieren! Denn daß unsere Klassiker aus dem 16. und 17. Jahrhundert so sorgsamer Pflege wert sind, das hat der heutige Festtag, der beinahe ausschließlich ihnen geweiht war, thatsächlich zur Genüge bewiesen. Sie sind und bleiben nun einmal die Ideale des Kirchenmusikstiles — und will man lernen, was echt kirchliche Auffassung und Behandlung des liturgischen Textes, echt kirchliche Haltung in Bezug auf musikalischen Ausdruck, echt kirchliche d. h. des katholischen Gottesdienstes würdige Kunst sei, dann muß man bei ihnen in die Schule gehen. Und will ein Chor es zu wahrhaft tüchtigen Leistungen bringen, so darf er die „Alten“ nicht beiseite liegen lassen. Denn zur Höhe akademischer Bildung in Kirchenmusik gelangt niemand ohne gründliches Studium und fleißige Pflege der „Alten“.

Für den Abend war ein Klavierkonzert des Herrn F. Tovey aus Englefield Green Surrey (England) zum Besten des Cäcilienkirchenbaues im „Neuen Hause“ anberaumt. Trotz empfindlicher Ermüdung ließ es uns keine Ruhe — wir mußten hin. Wer weiß auch, wann so eine arme Landratte wieder etwas Ordentliches zu hören bekommt? Da heißt es die Gelegenheit nützen. Und wahrlich — wir haben es nicht bereut und bedauern heute noch zwei liebe Freunde, die sich durch Gastesrücksichten von dem Besuche abhalten ließen. Der junge, ungemein bescheidene Künstler brachte das vornehm gewählte Programm (Bach, Beethoven, Schubert und Brahms) mit einer Technik und einem Verständnis zum Vortrage, daß man aus der Bewunderung gar nicht mehr heraus kam und nach jeder Nummer rauschender Beifall den großen Saal durchbrauste. In hoch gehobener, wahrhaft feierlicher Stimmung gingen wir hinaus in die sternenhelle Sommernacht.

Der zweite Festtag (Mittwoch, 21. August) begann mit dem Besuche der Gräber von Dr. Proske, Schrems und Wesselak, diesen um die Restauration der Kirchenmusik so hoch verdienten Männern. Der ernste Eindruck, der die Gemüter hier umfing, vertiefte sich beim Eintritt in die Domkirche, deren Chor heute schwarz ausgeschlagen war und wo um $^1/_2$9 Uhr Pontifikal-Requiem für alle verstorbenen Mitglieder des Vereines stattfand. Dasselbe celebrierte der Hochwürdigste Bischof Donnelly von Dublin, ein Mann von ehrfurchtgebietendem Äußern, in dessen ascetisches Angesicht die Sorgen um die katholische Kirche in Irland tiefe Furchen gegraben haben. Der Chor brachte die fünfstimmige Missa pro defunctis Op. 81 von Haller in durchaus vollkommener Form zum Vortrage. Man hat von einer Seite die Bemerkung nicht unterdrücken können, daß diese Komposition nicht auf jener Kunsthöhe stehe, die man an anderen größeren Werken des allberühmten Meisters bewundere. Um das war es nun aber, wie wir bestimmt versichern können, dem Autor hier gar nicht zu thun; er wollte vielmehr ein Requiem für solche Fälle schreiben, wo

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

größere Chöre schnell eines solchen benötigen, ohne daß eine besondere Vorbereitung noch möglich wäre. Trotz dieser Beschränkung der Kunstmittel ist Haller's Requiem ein Werk von unvergänglichem Werte, so ganz eine Komposition im Sinne der Kirche, voll heiligen Ernstes und andächtiger Stimmung, dabei sehr interessant geschrieben und von wahrhaft ergreifender Wirkung. Das Dies irae hätte ich am liebsten choraliter gehört; denn jenes aus J. Schildknecht's Requiem, Op. 25, vierstimmig mit Orgel, stach von dem Stile der Haller'schen Tonsätze doch ein bißchen stark ab, wenn auch nicht in Abrede zu stellen ist, daß es großen Eindruck machte. Übrigens wollte durch Einlage dieser Komposition offenbar deren hochbegabter Autor geehrt werden, der leider viel zu früh dahingeschiedene, begeisterte Jünger der heil. Cäcilia, dem wir auch hier nochmal ein recht inniges „Requiescat in pace" nachrufen in die stille Grabestiefe.

Unmittelbar an das Requiem reihte sich wieder der Gang zur Cäcilienkirche an, zur zweiten geschlossenen Versammlung. Kurz ehe ich mit meinen Weggefährten dort ankam, drückte uns ein Straßensteher einen Zettel in die Hand, welcher zahlreiche Besprechungen der von Dr. Mühlenbein herausgegebenen Broschüre „Über Choralgesang" enthielt. Zwei von diesen Referaten waren fett gedruckt: jenes von Dr. Haberl in dessen „Musica sacra" und das meinige im „Literarischen Handweiser für katholische Kirchenmusik". Offenbar sollte dadurch unser abweisendes Urteil (die anderen Besprechungen ergingen sich durchaus in Lobsprüchen) an den Pranger gestellt und wir als Fanatiker gebrandmarkt werden. Nun, dachte ich mir, wenn das ein Präludium zu unserer jetzigen Sitzung ist, dann kann's ja wohl recht lustig werden. Glücklicherweise durchwehte die Versammlung ein vornehmerer Geist. Zwar wurden die Verhandlungen bezüglich der Choralbücherfrage anfangs etwas stürmisch geführt, indem mehrere Redner sich zuerst dahin aussprachen, man solle diesen Gegenstand unter den gegenwärtigen Verhältnissen überhaupt fallen lassen. Die Versammlung lehnte jedoch den Vorschlag ab und und entschied sich unter großem Jubel für die offiziellen, vom Hl. Stuhle empfohlenen Choralbücher. Die Debatte, welche diesem Beschlusse vorausging, wurde anfangs auch noch mit großer Lebhaftigkeit geführt; es freut uns aber, konstatieren zu dürfen, daß man weder hier noch bei den früheren Erörterungen die Grenzen des guten Tones irgendwie überschritt, vielmehr die ganze Verhandlung ein schönes Zeugnis dafür bot, welch großes Interesse die Mitglieder an dem Gegenstande hatten und mit welch imponierender Einmütigkeit sie alle die Pflicht des Gehorsams gegen Rom und die Bischöfe hochhalten. Unbestrittenermaßen war diese Versammlung die wichtigste und ihre Beschlüsse die weittragendsten von allen. Durch sie ward der Standpunkt, welchen der Cäcilienverein in der Choralfrage einnimmt, vor der ganzen Welt klar und unzweideutig dargelegt — ein Standpunkt, den jeder, der ruhig denkt und die kirchliche Autorität geziemend ehrt, als absolut korrekt anerkennen muß.

Für 2 Uhr nachmittags war „Theoretische und praktische Instruktion über Choralvortrag" angesetzt. Ich hatte befürchtet, dieselbe möchte in Anbetracht der vielen Aufführungen und Versammlungen minder guten Besuch erhalten, war aber hocherfreut beim Anblicke der großen Menge, die sich wieder eingefunden hatte, und noch mehr, als ich auch den Hochwürdigsten Bischof Grafen Mayláth eintreten sah. Die Instruktion hatte Herr Generalpräses Dr. Haberl übernommen. Er begann in sehr zweckmäßiger Weise mit längeren, hoch interessanten Erörterungen über den Unterschied zwischen dem sogenannten „traditionellen", martellierenden und dem Sprachgesangs-Vortrage und erklärte sich direkt für den letzteren, der erstens ungleich natürlicher und zweitens historisch vollkommen berechtigt sei. Dann ging er auf die Regeln für Choralgesang im besonderen über, zeigte, auf welche Weise der Gesanglehrer bei den Schülern am leichtesten und besten schönen Choralvortrag erzielen könne, ließ von den Versammelten mehrere Choralsätze üben, korrigierte, wo es nötig war, gab belehrende Winke, zerstreute oder klärte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auftauchende Zweifel — kurz gesagt: er hielt eine Instruktion, wie sie nicht vorzüglicher hätte gedacht werden können. Ich rechne diese zwei Stunden zum Allerschönsten und Praktischesten, was die Generalversammlung überhaupt geboten hat, und verspreche mir von ihnen recht vielseitigen, segensreichen Erfolg. Möge das Te Deum, welches Bischof Mayläth am Schlusse anstimmte und das alle Anwesenden so freudig durchsangen, eine Bestätigung dieser guten Hoffnungen sein! Der Choral ist ja für die Pflege der heiligen Tonkunst das Erste und Wichtigste; er ist spezifisch katholische Kirchenmusik und der kostbarste Diamant in der Krone, mit deren Glanz alle Künste unsern Gottesdienst so herrlich verklären; er ist aber auch der Grad-messer für die Leistungen der Kirchenchöre. Wo man ihn gerne und schön singt, ist's um die musica sacra sicherlich stets gut bestellt; wo er aber zurückgesetzt, etwa gar als Aschenbrödel behandelt wird, da wird und muß die musica sacra verlieren.

Kaum eine Stunde nach der Instruktion — um 5 Uhr — rief es uns noch einmal in den Dom zur letzten Aufführung kirchenmusikalischer Tonwerke. Diesmal kamen nur solche von Komponisten des Cäcilienvereines zum Vortrage. Die Reihe derselben zu eröffnen, ward ein überaus einfaches Offertorium „Benedixisti, Domine" für vereinigte Ober- und Unterstimmen vom Schreiber dieser Zeilen bestimmt. Vortrag ausgezeichnet, den Intentionen des Autors völlig entsprechend. Dann folgte ein vierstimmiges „Ave Maria" von M. Haag, das ich als eine recht wohlgelungene, klangreiche Komposition bezeichnen kann; weiter ein Offertorium „Elegerunt Apostoli Stephanum" für vierstimmigen Chor und Orgel von J. Mitterer — geistreich erfunden, glänzend geschrieben, fein gesungen; nach ihm ein Stück von Meister Piel: „Bonum est confiteri Domino" für Ober- und Unterstimmen, reich an schöner Kontrapunktik. In dem „Crux ave" für sechsstimmigen Chor von Fr. Nekes — nach meinem Gefühle die beste Nummer des ganzen heutigen Programms — nötigten mir die exakte Stimmenführung, das prächtige Ebenmaß im musikalischen Ausdrucke und die ergreifende Wirkung ebenso Bewunderung ab wie der einzig schöne Gesang. Des seligen Dr. Fr. Witt zweistimmiges „Perfice gressus meos" konnte nach jenem Tonsatze nicht mehr recht zur Geltung kommen, entsprach mir übrigens auch hinsichtlich der Ausführung nicht so wie die übrigen Partien. Ganz anders klang das „Adoramus te, Christe", sechsstimmig von L. Ebner, eine sehr sauber geschriebene Komposition, die mehr im modernen Gewande auftritt, aber von echt kirchlicher Passionsstimmung getragen ist. Stehle's „Terra tremuit" war für mich ein neuer Beweis, daß auch die höchsten musikalischen Kunstmittel versagen, wenn man bei einer Komposition für die katholische Liturgie die „Grundstimmung des Chorals" außer acht läßt. Das leuchtete überhaupt aus der ganzen Aufführung als sonnenklare Wahrheit hervor: Je mehr die Kirchenkomponisten sich an den Choral und an die aus ihm hervorgegangene klassische Polyphonie anschließen, um so kirchlicher und um so wirkungsvoller gedeihen ihre Arbeiten. — Das vierstimmige „Ave verum Corpus" von Aug. Wiltberger erwies sich als eine Perle außerliturgischer Tonkunst, wurde aber auch vortrefflich gesungen. Filke's „Ave Maria" für fünfstimmigen Chor und Quadflieg's sechsstimmiges Pfingstoffertorium „Confirma hoc Deus" hoben sich interessant von einander ab. Gewiß entwickelt erstere Komposition, obwohl im freieren Stile geschrieben, erhebende Klangwirkungen und erbaut durch die andachtsvolle Stimmung, die sie durchdringt, in hohem Grade; trotzdem muß ich die letztere über sie stellen als ein Meisterwerk strenger Polyphonie, das sich aufs engste an die alte Schule anschließt, ohne in den Fußtapfen ihrer Vertreter stecken zu bleiben. Das Marienlied „Mit dem Uhrschlag jeder Stunde" von Joseph Gruber entbehrt zwar nicht eines Anfluges von Weichheit, den man lieber vermissen würde, fand aber hier eine Wiedergabe, die sich nicht zarter, edler, frömmer denken ließe, und machte infolgedessen auf die Zuhörer einen solchen Eindruck, daß es so ruhig wurde, als wäre niemand außer den Sängern zu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gegen. Auffallend war mir an ein paar Singknaben die fehlerhafte Aussprache des e vor r, die ich sonst nie wahrgenommen hatte, die sich aber heute mehrmals unangenehm bemerklich machte. Ich meine, die Schuld sei in einem auf Übermüdung beruhenden „Sichgehenlassen" zu suchen, das bei so jungen Leuten ja wahrlich nicht überraschen könnte.

Bei der unmittelbar folgenden Schlußandacht vor dem ausgesetzten Allerheiligsten gelangten noch ein Te Deum, vierstimmig mit Orgel, und ein hochfeierliches achtstimmiges „Tantum ergo", beide vom Domorganisten J. Renner, zur Aufführung. —

Abends 8 Uhr war Abschiedsfeier im „Neuen Hause", bei welcher der „Regensburger Liederkranz" eine Anzahl sehr schöner Männerchöre sowie einige Sologesänge ganz ausgezeichnet zum Vortrage brachte, so daß unter den Teilnehmern nur eine Stimme der Anerkennung zu hören war. Auch mehrere Abschiedsreden hallten durch den förmlich beängstigend gefüllten Saal; ich erinnere nur an die mit so viel Jubel aufgenommenen Ansprachen des Hochwürdigsten Prälaten Huhn, des Hochwürdigen Herrn Generalpräses und des Herrn Seminaroberlehrers Aug. Wiltberger, die sämtlich in freudigen Hochrufen auf Regensburg, das uns so gastlich aufgenommen, auf den Cäcilienverein, seine Mitglieder u. s. w. ausklangen.

Nun war es Nacht — aber selbst in unsere Träume woben sich die Bilder all des Schönen, das wir in diesen Tagen geschaut; und die herrlichen Klänge, die wir gehört hatten, wir glaubten sie wieder und immer wieder zu vernehmen — aber das konnte ja gar nicht anders sein. Lebten wir doch Tage, ja Wochen lang unter dem Eindrucke dieser 16. Generalversammlung, deren Verlauf so glänzend, deren Bedeutung so groß war. Außergewöhnlich stark besucht, hat sie Erfolge zu verzeichnen, die man nicht erwarten zu dürfen geglaubt hätte. Diese Einigkeit unter so vielen, in den verschiedensten Kreisen thätigen Männern; diese bescheidene, ja demütige Unterordnung unter die Bestimmungen der kirchlichen Autorität; dieser Eifer im Besuche der Gottesdienste, Versammlungen und Produktionen; diese großartigen Aufführungen — wahrlich, noch bei keiner der bisherigen Generalversammlungen sind sie in so imponierender Art zu Tage getreten. Möchten nun die begeisternden Eindrücke der von Gott so sichtlich gesegneten Festtage auch bei allen Mitgliedern bleibende sein, so daß jeder im Geiste der 16. Generalversammlung fortarbeite treu und beharrlich an dem großen Werke erbaulicher, kirchlicher, heiliger Musik — mit Gott und St. Cäcilia!

Elsendorf. **Joseph Auer.**

Über Orgelbau im 18. und 20. Jahrhundert.

Im 10. Jahrgang des Cäcilienkalenders 1885, S. 63 schrieb die Redaktion eine biographische Skizze über Joh. Mattheson, den originellen Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts. Im 1. und 2. Jahrgang des Cäcilien-Kalenders finden sich auch Excerpte aus dessen bedeutendster Schrift „Der vollkommene Kapellmeister". Hamburg 1739. Da dieses Werk den meisten unserer verehrlichen Leser nicht oder schwer zugänglich ist, so glaubt sie denselben durch Wiederabdruck einiger höchst interessanten und nach 162 Jahren noch wertvollen Paragraphen aus dem 24. Kapitel des genannten Werkes einen Dienst zu erweisen. Wenn auch hinsichtlich der Mechanik im Orgelbau in neuerer Zeit bedeutende Fortschritte zu verzeichnen sind, so können die Ausführungen Matthesons wenigstens für die Geschichte des Orgelbaues als treffliches Material gelten. Das 24. Hauptstück handelt von Verfertigung und Beschaffenheit der Instrumente, „absonderlich der Orgeln" und umfaßt 91 Paragraphen; etwa die Hälfte derselben läßt die Red. wörtlich abdrucken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

§. 1. Die Erbauung und Verfertigung klingender Werckzeuge heißt mit ihrem Kunstnahmen Organopœia; ist von solchem großen Nutzen in der Music; erstreckt sich so weit; und trägt so viel zur guten Wirckung der Ton- und Setz-Kunst bey, daß ein Instrumentalist, zu geschweigen ein Capellmeister und Vorgesetzter, schwerlich zu recht kommen kan, wenn er nicht einige Wissenschafft davon hat.

§. 2. Betrachtet man diese Wahrheit, so ist höchst zu bewundern, daß sich die wenigsten Musicanten darüm bekümmern, und fast niemand noch der heutigen lehrbegierigen Welt darüber etwas in Schrifften verfaßtes vor Augen geleget. Zum wenigsten wüste ich nichts von dieser Art, das zureichlich und systematisch, anbey geschickt zum heutigen Gebrauch wäre.

§. 3. Der eintzige Prätorius[1]) hat, vor mehr als hundert Jahren, das Eis zwar gebrochen, und sich bey allen Kunstverständigen einen ewigen Nahmen mit seiner Arbeit gemacht, die er den Schauplatz der Instrumenten heisset: Aber es fehlt ihm, so viel mir bewust ist, bis diese Stunde an Nachfolgern und Verbesserern, welche iedoch um so nöthiger wären, als des Prätorius Zeiten sich mit den unsrigen keines Weges mehr reimen wollen. Denn es sind nicht nur alle Werckzeuge des Klanges seit dem um ein grosses verändert worden; sondern gedachter Verfasser hat auch seine gute Absicht mehr auf einen blossen Nahmzeiger, Abriß und Begriff[2]) der damahligen Instrumente, als eigentlich auf deren Verfertigung gerichtet.

§. 4. Dennoch hielt dieser würdige Capellmeister die Sache von solchem Nutzen und Vortheil, daß er ihre blosse Beschreibung und die Abzeichnung der Instrumente den Weltweisen, Sprachkündigen und Geschichtschreibern bestens empfielet. Vielmehr dürfften wir solches thun: wenn zugleich dabey von allen Umständen, die zur wircklichen Fabrick und Erbauung der Instrumente gehören, zulängliche Nachrichten könnten gefunden und gegeben werden.

§. 5. Die Organopœia ist also auch eine von denjenigen Wissenschaften, die noch gar nicht ausgearbeitet und zu Buche gebracht worden. Sie wartet bisher auf geschickte Schrifftsteller, die sich ihrer mit guter Lehrart annehmen mögen.

§. 6. Weil aber dieses Gewerck nicht nur die blosse Orgelbauer-Kunst betrifft, sondern alle und iede Klang-Zeuge angehet; so siehet man gar leicht, daß es unmöglich eines eintzigen Menschen Kräffte zulassen, solche Arbeit mit gutem Fortgange allein über sich zu nehmen. Wäre dannenhero wol zu rathen, daß ein ieder dasjenige Instrument, so er zu seiner besondern Ausübung erwehlet hat, und darauf er etwa vor andern sich hervorthut, mit Fleiß untersuchte: z. E. ein Violinist seine Geige, ein Oboist seine Oboe u. s. w. Alsdenn würde was rechtes daraus werden können.

§. 7. Zwar haben viele gelehrte Männer sich die Mühe nicht verdriessen lassen, von allerhand Werckzeugen des Klanges, auf theoretische Art und Geschichts-Weise, viel gutes zu Papier zu bringen: einige nur zufällig, als Athenäus[1]) und seines gleichen; andre wie ein Hauptwerck, nehmlich Bartholin,[2]) Lampe[3]) ꝛc. davon man ein ziemliches Verzeichniß herſetzen könnte. Allein diese Verfasser dürfften weiter zu nichts dienen, als nur zum ersten Punct des gantzen Wercks, betreffend die Erfindung und den (meistentheils ungewissen) Erfinder eines Instruments, samt dessen alter[4]) Gestalt, Nutzen, Gebrauch, und was weiter zur Geschicht gehöret.

§. 8. Ob nun gleich solches eine feine Gelehrsamkeit darthun, und manchem, der die Alterthümer liebet, sehr angenehm zu lesen seyn würde; so hätte doch ein heutiger Verfasser vornehmlich dahin zu sehen, daß er, nebst obgedachtem ersten Hauptstücke, auch die folgende mit Fleiß ausarbeitete. Als da sind die Abhandlungen:

2) Von der itzigen mechanischen Einrichtung eines ieden Instruments nach seiner Art, dessen Theilen, Abmessung, Materie ꝛc.
3) Von den Mängeln und Gebrechen des Instruments.
4) Von deren Verbesserung.
5) Von den besten Meistern, die es machen, sowol, als die es bespielen.

[1]) Mich. Prætorius in Theatro Instrumentorum, 4 Guelpherb. 1620.
[2]) S. Tom. II. Syntagm. Mus. Mich. Prætor. de Organographia. 4 Wolffenb. 1618.

[1]) Dipnosoph. L. XIV. c. 5 de Fibia. c. 14 de Sambuca & Magade. c. 15 de Phœnice, Tripode, Musicis instrumentis &c.
[2]) Caspar Bartholin, Thomä Sohn, de tibiis veterum. 12 Romæ 1677.
[3]) Friedr. Adolph Lampe de Cymbalis veterum. 12. Ultraj. 1703.
[4]) Dazu könnten, nebst andern, behülfflich seyn: Observations sur la Musique, la Flute & la Lyre des anciens, à Paris, chez Flahault, Libraire, Quai des Augustins du coté du Point S. Michel, au Roi de Portugal. 1726 in 12 pp. 34. planche I. voy. Journal de Scavans, Nov. 1726. p. 352.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

6) Von der Art und Weise iedes Instrument zu handhaben, und starck darauf zu werden.
7) Von dessen Gebrauch in Kirchen, Schauspielen und Kammern.
8) Wie es sich mit andern Werckzeugen vertrage und vergleichen lasse ꝛc. ꝛc.

§. 9. Was z. E. Mr. Hotteterre[1]) von den Flöten und Oboen, Mr. Baron[2]) von der Laute, auch einige wenige andre von ihren Leib-Instrumenten aufgezeichnet, und durch den Druck gemein gemacht haben, ingleichen was im ersten Theil meines Orchesters[3]) von dieser Sache zwar kürtzlich, iedoch zum weitern Nachforschen nicht undienlich erwehnet worden, könnte schon mit hiezu helffen. Wiewol das eigne Nachdencken, die Erfahrung und Geschicklichkeit, welche ein ieder Künstler auf seinem Instrument haben muß, das allerbeste bey der Sache thun dürfften.

§. 10. Gewiß ist es, daß ein solches Werck, wenn es von dem Verfasser mit einer deutlichen Eintheilung, mit einer leichten, fliessenden Schreibart, mit gehöriger Einsicht, und vor allen Dingen mit saubern Rissen versehen wäre, sehr hoch zu schätzen seyn, und seine Liebhaber allenthalben in Menge finden würde. Uns mag dieses Orts genügen, den nützlichen Vorschlag überhaupt gethan zu haben, und, weil doch ein ieder sein liebstes Instrument selbst untersuchen muß, einen kleinen Versuch anzustellen, wie es desfalls mit unserm Orgelbau beschaffen sey, oder beschaffen seyn sollte. Denn, da die Orgel das vornehmste Werckzeug des Klanges ist, so verdient sie auch vor allen andern eine vorzügliche Betrachtung, die hernach ein Muster der übrigen abgeben kan.

§. 11. Was nun den ersten Punct betrifft, nehmlich die Erfindung und den Erfinder der Orgeln, so gehören dieselbe über den H. Augustins Zeiten hinaus, eine Ecke von etwa 1400 Jahren,[4]) und sind allerdings bey den Griechen, wo nicht gar bey den Hebräern zu suchen. Ao. 660 sind die Orgeln in England; und Ao. 757 in Frankreich bekannt worden[5]).

§. 12. Wenn aber viele Schriftsteller so sehnlich darüber klagen, daß der Erfinder eines solchen vortrefflichen Werckzeuges, als die Orgel ist, der Welt nicht bekannt sey, so thun sie der Sache, mit ihren frommen Wünschen, wahrlich zu viel. Denn es ist ausgemacht, daß, wie bey allen Erfindungen, so auch bey dieser, der Anfang sehr schlecht gewesen, und eben darum der Erfinder sowol, als seine Nachwelt, mit dem Stillschweigen wol zufrieden seyn mögen: massen es bey solchen Umständen jenem so wenig Ruhm, als uns Vortheil bringen kan, wenn schon alle Organisten seinen Nahmen auf das allervollständigste wissen sollten.

§. 13. Wären die Orgelwercke alsobald, bey ihrem Ursprunge, zu solcher Vollkommenheit gediehen, wie sie ietzo sind, so verdiente der Erfinder in der That mehr athenienſische eherne Säulen, als Demetrius[1]) Phalereus. Aber das kan nicht möglich gewesen seyn, indem nur noch Ao. 1480 der teutsche Bernhard das Pedal erfunden hat. Nur vor 258 Jahren.

§. 14. Wir wollen uns dahero mit diesem ersten Artickel desto weniger aufhalten, ie mehr davon in vielen Büchern, doch nicht zu vieler Nutzen, gelesen werden kan. Anlangend, fürs andre, den Bau und die Stücke unsers vom Kunstwinde getriebenen ansehnlichen Klang-Wercks, so haben wir dabey auf neunerley Dinge zu sehen, nehmlich auf die Lage und den Ort; auf die Windlade und deren Probe; auf die Blasebälge und Windwage; auf das Pfeiffwerck; auf das Schnarr- oder Rohr-Werck; auf die Stimmung und Temperatur; auf die eigentliche Claviere oder Griff-Taffeln; auf die Register und Austheilung der Orgelstimmen; und auf die Untersuchung des ganzen Wercks, insgemein das Examen genannt.

§. 15. Im Göttingischen Ephoro[2]) ist zwar bereits von dem Orte, wo eine Orgel lie-

[1]) Principes de la Flute traversiere, de la Flute à bec du Hautbois &c.
[2]) Historisch-theoretisch- und practische Untersuchung des Instruments der Laute, 8 Nürnberg.
[3]) a pag. 253 ad pag. 289.
[4]) S. den Göttingischen Ephorum, p. 51 it. Cassiodor. Bulenger. Den ersten in Histor. Eccles. im Chronico, in epistol. var. &c. Den andern L. 2. de Theatro ludisque scenicis. c. 33.
[5]) S. Salomon van Till p. 60 seiner Sing- und Spiel-Kunst.

[1]) Er war ein peripatetischer Weltweiser und omniscius zur Zeit des grossen Alexanders, regierte 10 Jahr in Athen, und hatte zwar das Glück 360 Säulen zu seinen Ehren aufgerichtet zu sehen; auch den Verdruß, daß sie alle wieder übern Haufen geworffen wurden. Ich muß es denen zu Gefallen erinnern, die in der Tonkunst Lehrer seyn wollen, und es für ein Rätzel halten, wenn ich ihnen vom Hypomacho und seinem Schüler ein Wort sage. Verstehen sie diß nicht, wie wollten sie das verstehen?
[2]) Denen zu Gefallen, die das Büchlein nicht kennen, muß ich den Titel desselben hersetzen: Der neue Göttingische, aber viel schlechter als die alten Lacedämonischen urtheilende *Ephorus*, wegen der Kirchen-Music eines andern belehret von *I. M.* Hamb. 1727, 4. Von der vorhandenen Sache wird daselbst p. 47. sq. gehandelt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gen soll, eines und anders angeführet worden, mit der Erinnerung, daß es eine lächerliche Gewohnheit sey, den Altar nach Osten, die Orgel aber nach Westen zu legen; weil ich aber seit dem gefunden, daß die Kirche hierüber niemahls [1]) die geringste Verordnung hat ergehen lassen, sondern daß vielmehr Pabst Leo I. die Erklärung gethan, wie es nehmlich, zur Vermeidung gewisser abergläubischen Dinge, gleichviel gelten sollte, den Altar nach Osten zu setzen, oder nicht, und daß auch selbst in der Marien-Kirche zu Göttingen die Orgel an der nordlichen Seite stehe, ohnfern dem Chor, d. i. dem Altar,[2]) so habe solches zur Bestärckung erwehnen wollen.

§. 16. Indessen soll der Ort geraum und bequem seyn, daß sich der Schall fein über die gantze Kirche ausbreiten könne: das Werck soll nicht in abgelegenen Winckeln stehen; nicht hinter, neben, oder über den Altären; nicht angeklebt oder eingepreßt; nicht so enge, daß man kaum dazu kommen kan; nicht hart an den Mauren, am allerwenigsten aber an den äusserſten Wänden.

§. 17. Eine höltzerne Kirche ist ein solcher Ort, der ein wolangebrachtes, starck-klingendes Orgelwerck erfordert, dessen Pfeiffen meist von Metall sind. Hingegen eine steinerne und gewölbte Kirche kan es mit einem gelindern Wercke bestellen, und viele Stimmen von Holtz zulassen. So viel vom ersten Punct. Nun zum zweiten.

§. 18. Die Windladen bestehen aus dreien Stücken. Aus der Unterlade oder dem Windbehältnisse, aus den Registern, und aus den so genannten Stöcken, darauf das Pfeiffenwerck zu stehen kömmt. Die Windlade an ihr selbst ist ein Rahm von Eichenholtz, bis vier Qveerfinger hoch, durch Schenckel in so viele Zellen oder Cancellen getheilet, als das Griffbret Tasten oder Claves haben soll.

§. 19. Diese Cancellen werden alle mit einander fast über die Helffte, am untern Theil fest verspündet: was denn offen bleibet, unter dasselbe wird der Windkasten gelegt. In dem Windkasten sind die Haupt-Ventile oder Windklappen, welche den übrigen offengebliebenen Untertheil der Cancellen vollends bedecken.

§. 20. Und also wird dieser Rahm zu einer förmlichen Windlade, auf welche vor diesem ein so genanntes Fundamentbret geleget wurde, nun aber eine mit Leder wolgefütterte Spündung der Cancellen angebracht wird: worauf denn weiter die Register samt ihren Dämmen, die durch die gantze Lade gehen, und ungefehr einen halben Zoll dick sind, gerichtet werden.

§. 21. Diese Register lassen sich hin und her ziehen oder schleiffen, und es werden durch dieselben Löcher gebohret, bis in die Cancellen hinein. Wenn man nun die Register anziehet, so passen die Löcher auf einander; zieht man sie aber ab, so erfolgt das Gegentheil, und kan kein Wind durchkommen.

§. 22. Die Dämme sind feststehende Eichenhöltzer, so zwischen den Registern befindlich, und weiter nichts thun, als daß sie dieselben unterscheiden. Auf die Register aber werden die Stöcke (welche bey andern auch Blächer oder Klötze heissen) mit Schrauben befestiget, durch welche der Wind bald gerade, bald seitwärts oder schräge, nachdem es die Lage zuläßt, den Pfeiffen zugeführet wird.

§. 22. Diese Stöcke, ungefehr anderthalb Zoll starck, müssen so dichte unten und inwendig gefüttert seyn, daß nicht das geringste vom Winde hindurch, noch von einem Clave zum andern kommen kan. Uiber solche Stöcke oder Canäle (welche bisweilen auch von Metall verfertiget werden, und sich durch die Schrauben bald fester, bald loser auf der Windlade machen lassen, nachdem es erfordert wird) lieget endlich das Pfeiffenbrett, darin die Pfeiffen aufrecht stecken und ihre Festigkeit haben; wiewol die grossen Pfeiffen auch eben zu mehrer Befestigung angehänget werden müssen

§. 24. Dieser Pfeiffen untere Oeffnung muß wiederum gerade auf die Löcher der Register gerichtet seyn: und das ist die gemeine Art der so genannten Schleiff-Laden oder Schleiff-Register; welche sich aber, bey feuchtem Wetter dermaassen schwer anziehen lassen, daß sie bisweilen wol gar abbrechen und reiſſen.

§. 25. Bey den Springladen hergegen, welche ihrer viele für eine neue Erfindung halten, da sie doch älter sind, als die Scheiffladen, hat ein ieder Clavis seinen eigenen Stock, und eine iede Pfeiffe auf selbigem Stocke ihr eigenes Ventil, oder besondre Windklappe: also, daß eben so viel Ventile in den Stöcken vorhanden seyn müssen, als Pfeiffen darüber stehen. Nur die Mixturen und andre vielfache Stimmen-Wercke ausgenommen.

[1]) S. Fischers historische Architectur Tab. I, II.

[2]) Zeit- und Geschichtbeschreibung der Stadt Göttingen, p. 86. Dans l'Eglise de Minerve à Rome, qui est assez longue & spacieuse, il y a deux grands Orgues, elevés des deux coté du Maitre Autel. *Trait. d'Histoir. moral. et d'Eloquen. à Paris. 1672, 8.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

§. 26. Die Stöcke werden hiebey gerade auf die Cancellen gerichtet. Zu iedem Ventil aber in den Stöcken ist eine Feder und ein Drucker. Wenn nun ein Register auf die Drucker gezogen wird, springen die Ventile oder Klappen auf, und eröffnen sich; wird aber das Register wieder abgezogen, so springen die Klappen, durch den Trieb der untergesetzten Federn, von selbsten zu, und schliessen sich. Daher man diese Art Springladen nennet, welche zwar viele Arbeit erfordern; doch von einigen darum für besser gehalten werden, weil sie vornehmlich eine hurtigere Anstimmung (intonation) zu Wege bringen, als die Schleifladen. Wiewol auch andere Orgelbauer ausdrücklich davor warnen.

§. 27. Das Heulen entstehet, wenn ein Tast stocket, und nach dem Niederdruck nicht wieder in die Höhe springt: oder wenn eine Windklappe offen bleibet, daß die Springfeder nicht starck genug oder lahm ist. Solches Heulen vernimmt man denn überall.

§. 28. Das so genannte Durchstechen aber ist ein ander Ding, wenn nehmlich der Wind aus einer Cancelle in die andre nebenliegende, zwischen den Registern oder anderswo hindurchstreicht, die nächste Pfeiffe berühret, und ein Schnauben verursacht. Solches ist nun, wie man leicht erachten kan, nicht so arg, als das Heulen; aber doch ein grosser Fehler.

§. 29. Von den Ventilen, die man auch Windfangbläcker nennet, ist noch zu mercken, daß sie fünferley sind. Balg-Ventile, wodurch der Wind in die Blasebälge tritt. Canal-Ventile, welche in den Canälen sind, und den Wind aus den Bälgen schöpffen, auch verhindern, daß nicht ein Balg dem andern seinen Wind entziehe. Haupt-Ventile, welche durch das Niederdrucken der Tasten aufgezogen werden, und den Klang verursachen. Spring-Ventile, welche durch die Register eröffnet werden, und Sperr-Ventile, mittelst deren man den Wind einsperren und zurück halten kan. Uibrigens müssen die Ventile mehr lang als breit, ihre Stiffte wol abgepaßt, alles mit gutem, gleichdickem Leder gefüttert, und von dem ältesten Eichenholtze gemacht seyn: wozu sich keines besser schickt, als alte Zaunpfäle und dergleichen.

§. 30. Gleichwie nun die Windlade, so zu reden, das Hertz eines Orgelwercks heissen mögte, so ist der Blasebalg einigermaassen mit desselben Lunge zu vergleichen. Einige Orgeln haben der Bälge viel, andre wenig, nachdem diese eingerichtet sind, und ihre Bewegung langsamer oder geschwinder machen. Ein Werck von 30 Stimmen hat wol eher 8 Bälge mit vielen Falten erfordert. Itzo kan man es mit 3 einfältigen (d. i. mit solchen Bälgen, die nur einmahl zusammen gefalten werden) gar gut bestellen; wenn sie nur allgemach, und nicht auf einmahl plötzlich oder geschwinde niederfallen.

§. 31. Die Ursache aber, warum der Wind, auch aus einem eintzigen Balge, mit einerley Gewicht beleget, mit einer eintzige Falte versehen (denn mit vielen ist es nur ärger) doch dennoch nicht gleich oder ebenträchtig seyn kan, ist diese: daß der Balg, wenn er aufgetrieben und aufgeblasen wird, iedesmahl ein Stück eines Circkel-Bogens macht, und mit dem äussern Oberende seinem Mittelpunct nothwendig näher kömmt. Wenn nun alle Bewegung, so wie diese, ie näher sie dem Centro tritt, desto stärcker und geschwinder; im Niederfallen aber, und im Entfernen desto schwächer und träger wird, indem sie vom Mittelpunkt abweichen: so ist leicht zu schliessen, woher der Orgelwind seine Ungleichheit habe.

§. 32. Man kan gleichwol einen *Vortheil* gebrauchen, und den Balg, an seinem breiten Ende, niedriger legen, als am schmalen, auch denselben mit einem Gegenwicht versehen. Doch gehet solches nicht an, wenn der Balg zwo oder mehr Falten hat. Heutiges Tages werden die Bälge nur mit einer eintzigen Falte gemacht, und da kan man sie durch Roß-Adern schon so zwingen, daß auch kein Gegenwicht nöthig ist, indem sie solches bereits durch die besagten Adern oder Sehnen bey sich führen, die Bälge mögen liegen wie und wo sie wollen.

§. 33. Roß-Adern oder Pferde-Sehnen werden, nach vorhergeschehener Zubereitung, von den Orgelbauern zu mehrer Befestigung und Steiffigkeit der Blasebälge gebraucht. In Ermangelung derselben pflegen sie sich auch des Pergaments oder des Hanffes zu bedienen. Jedennoch sind die Pferde-Sehnen von größerer Dauerhafftigkeit. Die Zubereitung selbst geschiehet folgender maassen.

§. 34. Sobald die Sehnen dem Pferde ausgeschnitten sind, werden sie getrocknet, so lange, bis sie dem trockenen Leime sowol an der Gestalt, als an der Härte, nicht unähnlich sind. Hierauf werden diese Spann-Adern mit Hämmern so lange geschlagen, bis sie so fädemicht werden, wie etwa ein harter, dicker Flachs. Nach diesem werden die Fäden aus einander geleget, auf das Holtz, welches zum Blasebalge bestimmet ist, fest geleimet und so dann überledert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

§. 35. Um nun, wie von der Windlade, also auch von den Bälgen und ihrer Bewegung eine Probe zu machen, hat man ein eigenes Werckzeug, die Windwage genannt, dazu erfunden. Diese Windwage ist ein Gefäß von Zinn, oder von anderm Metall, darauf zum Zierath erhabener Deckel fest gelötet ist. Aus der Mitte desselben Deckels tritt eine gläserne Röhre, fast einer Viertel-Ellen lang, oben heraus, und ist gleichfalls an das Gefäß fest gelötet, daß keine Lufft an dem Orte der Zusammenfügung herausgehen kan.

§. 36. An einer Seite dieser Büchse oder dieses Kästleins, so etwa 2 bis 3 Zoll lang, und halb so breit und tief ist, befindet sich ein hervorragendes Mundloch, fast wie ein Zapffe gestaltet. Durch dasselbe Mundloch wird Wasser, oder sonst eine Feuchtigkeit in das Gefäß gegossen; ein Löchlein mit Fleiß in die Windröhre oder in den Canal der Windlade gebohret, und besagter Zapffe in solches Löchlein dicht und fest hineingesteckt, daß er eben so hält und gepfroffet ist, wie der Hahn in einer Tonne oder in einem Fasse.

§. 37. So bald nun der Balg getreten wird, steiget das Wasser in die gläserne Röhre (welche etwa einen halben Zoll im Durchschnitt hat) hinauf, und wenn der Wind richtig ist, oder beständig einerley bleibet, stehet auch das Wasser an seinem Orte unbeweglich still, man mag die Bälge treten, wie man will. Ist der Wind aber unrichtig, daß er bald gelinde, bald starck anbläset, so stehet auch die Feuchtigkeit im Röhrlein nicht stille, sondern bewegt sich immer, bald auf bald nieder, mehr oder weniger, nachdem der Wind mehr oder weniger Ungleichheit heget. Hinter dem Röhrlein ist ein Täflein befestiget, auf welchem mit abgetheilten Graden Ziefern, und nach Art der Wettergläser, angedeutet wird, wie hoch eigentlich der Wind das Wasser treibet und treiben soll.

§. 38. Die Probe des Ladens geschiehet entweder durch Hülffe eines brennenden Lichts, wenn man selbiges aller Orten, bey den Fugen vorhält, und siehet, ob nichts herausblase, wenn die Bälge getreten werden. Oder aber, man drucket, bey abgezogenen Registern, das gantze Clavier oder die Griff-Tafel mit beiden Armen nieder, welches auch, und zwar füglicher, mit kleinen Bretern und einem darauf gesetzten Gewichte geschehen kan. Vermeint man alsdenn, bey getretenen Bälgen und vollem Winde, kein Geschwirre und Gesäusel, so ist die Lade dicht und gut. So viel vom dritten Punct. Nun kommen wir zum Pfeiffwerck.

§. 39. Alle Orgel-Pfeiffen werden in zwo Classen oder Ordnungen gestellet, nehmlich in Flöten und Röhren, in Flötwerck und Schnarrwerck, wie die Kunstwörter lauten. Jenes ist entweder offen, oder zugedeckt, daher die Gedacte ihren Nahmen haben. Es ist entweder von Holtz oder Metall; hat seine labia, Leffzen oder Mundlöcher, Mundstücke; den eingelöteten Kern; die Seiten-Bärte u. s. w.

§. 40. Man braucht bey Einrichtung der metallenen Flöt-Pfeiffen zum rechten Ton oder Klang ein Stimmhorn, womit die Pfeiffen etwas eingedruckt, oder auch erweitert werden können, auf daß sie ihre rechte Stimmung bekommen. Sonst darff eine blosse Pfeiffe von der ersten Classe, wenn sie einmahl von dem Orgelbauer wol gestimmet ist, nicht viel Wartens noch Corrigirens, weil sie ihren beständigen Ton behält. Ist sie aber ein- oder ausgebogen, hat Ohren oder Einschnitte, so darff man nur sicher dencken, der Meister, der sie gemacht, sey nicht weit her gewesen.

§. 41. Die Bedeckung der Pfeiffen und Flöten werden Hüte oder Stülpen genannt. Einige haben oben Röhrlein, die spitz zugehen, und die heisset man Rohrflöten; obwol zwischen denselben und einem gewöhnlichen Gedact kein grosser Unterschied im Klange vernommen wird.

§. 42. Das Uiberschlagen des Tons in den gedeckten Pfeiffen nennet man Filpen, und entstehet solches daher, daß der Kern zu hoch lieget. Dieser Kern muß in offenen Pfeiffen so liegen, daß man unter ihm nur eines Härleins breit hinsehen kan. Wenn der Pfeiffenfuß zerdruckt, oder mit Löchern durchbohret ist, bemerckt solches eine Unrichtigkeit der Windlade.

§. 43. Von dem offenen Flötwerck sind einige Arten der Pfeiffen gleichaus gestaltet, und ihre Verhältnisse befinden sich allenthalben von einerley Weite, so oben, als unten, und in der Mitte. Andre aber nicht also. Einige der ersten haben lange, enge und schmale Maaß; einige sind kurtz und weit, als die sogenannten Hohl-Flöten. Weite Pfeiffen klingen prächtig und ernsthafft; enge lieblich und scharff.

§. 44. Die ungleich-gestalte Pfeiffen sind wiederum auch zweierley. Etliche sind unten weit und oben enge, als die Gemshörner, Spitzflöten und Flachflöten. Etliche aber oben weit und unten enge, als der Dulcian ꝛc.

§. 45. Die zugedeckten Flötwercke sind entweder gantz gedeckt, als die Quintadeen[1])

[1]) Ist so viel gesagt, als ein Quintgetön. Einige heissen es Quinta ad una, mit einem vor,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und Gedacte, allerley Grösse; andre aber, als die erwehnten Rohrflöten, sind auf dem Deckel in etwas eröffnet. Alle gedeckte Pfeiffen klingen eine Octave tiefer, als wenn sie offen sind. Woher das? der Klang fährt erst hinauf, und weil er oben keinen Ausgang findet, muß er wieder herunter und zum Mundloche heraus gehen. Wenn nun die Bewegung also ihren Weg verdoppelt, ist es eben so viel, als ob die Pfeiffe noch einmahl so lang wäre: woraus denn die Tiefe entstehet.

§. 46. Mixturen haben 10, 12, ja wol 20 Pfeifflein auf einem Tasten. Die gröste derselben hat nur 4 Fuß am Ton. Man nennet diese Versammlung so vieler Pfeifflein auf einem Clave gemeiniglich einen Chor, und zwar mit gutem Fuge. Solcher Chor aber erstreckt sich weiter nicht, als nur höchstens auf eine eintzige Octave oder 12 Tasten, und wird viermahl wiederholet, im Fall die Griff-Tafel des Claviers, oder die Einrichtung des Wercks, wie gebräuchlich, aus vier völligen Octaven bestehet. Im ersten Theil des[1]) Orchesters, wie auch in meiner Ausgabe des Niedts[2]), ist schon Nachricht hievon gegeben, und die Beschaffenheit des Stimmwercks der Mixturen, sowol als dessen Gebrauch gezeiget worden: wobey wirs auch, Kürtze halber, bewenden lassen.

§. 47. Mit den Schnarr- oder Rohr-Werck hat es inzwischen eine gantz andere Bewandtniß, als mit dem Pfeiff- oder Flötwerck. Man nennet jenes mit besserm Recht ein Rohr- als ein Schnarrwerck, weil gemeiniglich die Cörper desselben auf gewissen Klötzern stehen, die man Stiefel heisset, und ihre meßingene Blätter haben, die ein sanftes Schnarren verursachen, als etwa ein Oboe-Rohr: wie es denn auch nicht stärcker seyn sollte.

§. 48. Es kommen ferner dabey zu betrachten vor die Krücken, oder der meßingene Drat, welcher beweglich ist, und dabey man die Rohrpfeiffen stimmet, mittelst eines[1]) Stimm-Eisens, dessen Kunst-Nahmen plectrum[2]) ist, und mit welchem man den Drat bald ein wenig herausziehet, bald sanffte wiederum einschläget. Solche Ausziehung der Krücken macht den Klang um etwas tiefer, weil die Lefze der Pfeiffe dadurch erweitert wird; das Einschlagen aber erhöhet den Ton. Die Mundstücke der grössern Pfeiffen im Rohrwerck pfleget man wol mit Leder zu füttern, damit sie nicht zu sehr knastern.

§. 49. Das beschwerlichste ist, daß die Rohr-Pfeiffen dieser zwoten Classe, weil sie mit iedem Wetter, das sich verändert, ihren Ton etwas etwas erheben oder fallen lassen, auch eben so offt reingestimmet werden müssen. Daher einige ungedultige Organisten übel darauf zu sprechen gewesen, und das Sprichwort aufgebracht haben: Schnarrwerck, Narrwerck! ingleichen: verstimmtes Regal, Organisten-Ovaal.

In diesem populären Ton sind auch die folgenden Paragraphen gehalten. Mattheſons „Orgellehre" ist jedoch durch Erfindungen im 19. Jahrhundert außerordentlich bereichert worden. Auch in den kleinsten Kirchen vermeidet man z. B. bei Anschaffung und Disposition einer neuen Orgel die sogenannten kurzen Oktaven, denkt schon bei Werken mit 10 oder 12 Registern an ein zweites Manual und fordert für das Regierwerk, den inneren Mechanismus, Windladen, charakteristische Registerstimmen die bedeutenden Erfindungen der neuen Mechanik, in neuester Zeit die Röhrenpneumatik ohne oder mit Elektrizität und ähnliche Vervollkommnungen.

Auch die Litteratur über Orgel, sowohl für die Erbauer dieses königlichen Instrumentes, als zur Belehrung für die Organisten, hat sich seit Mattheſons Buch außerordentlich vermehrt.

---

gesetzten quasi. Auf neu Latein Quintitenens, und zerstümmelter Weise Quintatön. Dieses tönen nennen die Frantzosen Quintadiner, welches zehnmahl toller ist, als alles andre. Herrliche Zeugnisse der Unwissenheit. Das labium ist bey diesem Flötwerck so zweideutig, daß es, nebst dem Grundklange, auch eine gelinde Qvint desselben über sich hören läßt. S. Niedts zweiten Theil p. 113. (Niedt Friedr. Erhardt, Notar zu Jena, später in Kopenhagen lebend, edierte bei Benjam. Schiller in Hamburg 1700 den 1., 1706 den 2. Teil des Werkes „Musicalische Handleitung". Mattheſon gab den 2. Teil in vermehrter Auflage 1721 heraus, nachdem er 1717 die Edition des 3. und letzten Teiles nach dem Tode von Niedt († 1717) besorgt hatte. F. X. H.)

[1]) p. 258 sq.

[2]) p. III. des zweiten Theils musicalischer Handleitung.

[1]) Dieses Stimm-Eisen muß mit dem obigen Stimm-Horn §. 40 nicht vermischt werden; vielweniger mit den gewöhnlichen Stimm-Hämmern.

[2]) Plectrum heisset sonst ein Fidelbogen, oder dergleichen Werckzeug, wenn es von πλέχω, plico, necto, texo hergeleitet wird; hier aber, da es von πλήσσω, percutio, seinen Ursprung nimmt, bedeutet es ein Stimm-Eisen, ein Hämmerlein zum Orgelstimmen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es sei nur an die Musica mechanica organödi von Jakob Adlung († 1762), an das französische, von dem spanischen Benediktinermönch Don Bedos de Celles († 1797) publizierte, dreibändige Werk für Orgelbauer erinnert, welches du Hamel 1849 mit den zu jener Zeit erfolgten Verbesserungen und Erfindungen vermehrt und neu bearbeitet hat, und welches auch den Grundstock für das 1855 erschienene „Lehrbuch der Orgelbaukunst" von J. G. Töpfer († 1870) bildete; letzteres hat Max Allihn 1888 in neuer Auflage publiziert.

Überdies sind kleinere, zur Belehrung der Organisten über den Mechanismus und die Einrichtung ihres Instrumentes handelnde Werke erschienen, unter denen die Redaktion des kirchenmusikalischen Jahrbuches besonders das von B. Kothe neu herausgegebene Buch Seidels: „Die Orgel und ihr Bau", die 1893 erschienenen „Vorträge über Orgelbau" des 1894 in Wien verstorbenen L. A. Zellner und den 1901 in zweiter Auflage erschienenen „Katechismus der Orgel"[1]) von Dr. H. Riemann aufs beste empfehlen kann.

Seit etwa zehn Jahren hat sich der Orgelbau durch Einführung der Röhrenpneumatik, Vervollkommnung der Zungenregister und rationelle Dispositionen außerordentlich entwickelt, ja, es besteht Gefahr, daß die Kirchenorgeln zu Konzertinstrumenten werden und infolgedessen auch die Orgellitteratur den kirchlichen Ernst einbüßt und die Komponisten, durch die Orgelvirtuosen gedrängt, Kompositionen produzieren, welche besser für die mit großen Orgelwerken versehenen Konzertsäle, als für die Gotteshäuser passen. Man kann sich freuen, wenn von den neuen Erfindungen auch für die Kirchenorgel mit einer gewissen Einschränkung Gebrauch gemacht wird, man vergesse jedoch niemals, daß zwischen Kirche und Konzertsaal in der Anlage und Behandlung der Orgel scharfe Unterschiede beobachtet werden sollen.

Als Beispiele für einen empfehlenswerten Mittelweg und als Illustration der Fortschritte, welche in Disposition und Mechanik im zwanzigsten Jahrhundert sich einbürgern, veröffentlicht die Redaktion des K. M. Jahrbuches drei Beschreibungen moderner Orgeln, von denen die eine aus der Orgelbauanstalt von Johannes Klais zu Bonn a. Rhein für die Seminar-Aula zu Montabaur, die andere in der noch nicht vollendeten Cäcilienkirche zu Regensburg, aus der bayrischen Orgelbauanstalt von G. F. Steinmeyer & Co. zu Öttingen a. Ries hervorgegangen sind, die 3. erst jüngst (5. Dez.) in der Benediktinerklosterkirche zu Beuron aufgestellt worden ist.

Über das erste Werk schrieb der Kgl. Seminarmusiklehrer K. Walter in Montabaur nachfolgendes Referat:

1. Das Orgelwerk wurde im Jahre 1900 von der Firma Johannes Klais in Bonn a. Rh. als Opus 203 gebaut und im Januar 1901 in dem neuen Festsaale aufgestellt.

2. Die Disposition ist folgende:

I. Manual. C—f³ = 54 Tasten.
1. Prinzipal 8′.
2. Bourdon 16′.
3. Viola di Gamba 8′.
4. Dolce 8′.
5. Konzertflöte 8′.
6. Rohrflöte 4′.
7. Oktave 4′.
8. Fagott-Oboe 8′.

II. Manual. C—f³ = 54 Tasten.
9. Geigenprinzipal 8′.
10. Lieblich Gedeckt 8′.
11. Viola di Gamba 8′.
12. Äoline 8′.
13. Vox coelestis 8′.
14. Flauto traverso 4′.
15. Harmonia aetherea $2^2/_3$ u. 2- bis 3fach.
16. Fagott-Oboe 8′.

Pedal. C—d = 27 Tasten.
17. Subbaß 16′.
18. Salicetbaß 16′.

Koppeln.
1. II. Manual zum I. Man. (C an C u. s. w.)

[1]) Der Verfasser bemerkt in der Vorrede richtig: „Durch Einführung der Pneumatik und Elektrizität ist der Organist aus dem Verhältnis eines liebevollen Pflegers und Konservators mehr in dasjenige des Meisterers eines komplizierten Mechanismus gedrängt worden, für dessen Instandhaltung der Orgelbautechniker zu sorgen hat. Doch gilt das nur für Werke neuesten Datums. Für die Hunderte von Organisten, welche noch Werke alter Konstruktion unter den Händen haben, besteht auch das alte patriarchalische Verhältnis noch, und für sie hat auch ein Büchlein wie das vorliegende noch weiter seinen Wert."

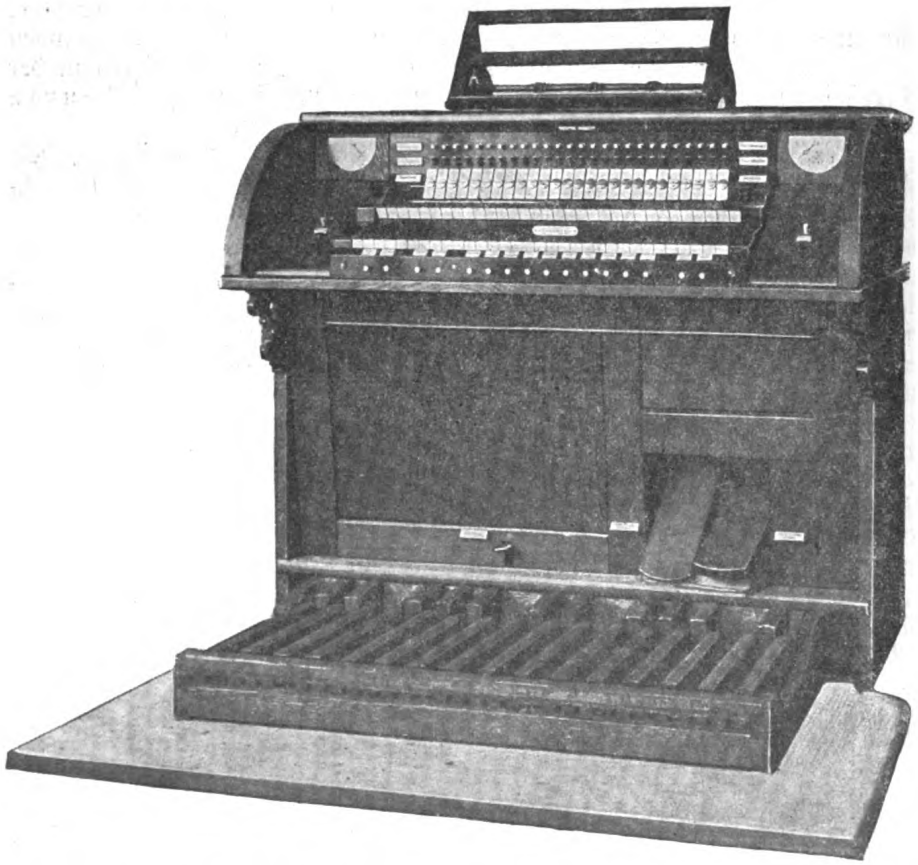
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2. Suboktavkoppel II. Man. zum I. Man. (C an c u. s. w.)
3. Superoktavkoppel II. Man. z. I. Man. (c an C u. s. w.)
4. Superoktavkoppel im I. Man. (c an C u. s. w.)
5. Superoktavkoppel im Pedal (c an C u. s. w.)
6. I. Manual zum Pedal.
7. II. Manual zum Pedal.
8. Pedal zum I. Manual.

Druckknöpfe.

1. Registratur.
2. Freie Kombination I.
3. Freie Kombination II.
4. Piano.
5. Mezzoforte.
6. Forte.
7. Tutti.
8. Flötenchor.
9. Gambenchor.
10. General-crescendo e decrescendo (mit Zeigervorrichtung).
11. Rohrwerkabsteller.
12. Auslöser.
13. Generalkoppel.
14. Auslöser.
15. Pedal-Piano.
16. Auslöser.
1. Jalousie-crescendo e diminuendo (Balanciertritt mit Zeigervorrichtung).
2. Registratur (Pedaltritt).
1. Windanzeiger.
2. Kalkanterruf.

3. Das stilgerechte (gotische), imponierende Gehäuse, welches durch den kunstvoll aus astfreiem Eichenholz sauber gearbeiteten Prospekt mit den zahlreichen und silberartig glänzenden Zinnpfeifen dem schönen Festsaale zu ganz besonderem Schmucke gereicht, ist ebenfalls aus dem Atelier des Orgelbaumeisters hervorgegangen.



4. Der vor dem Prospekte freistehende, sehr sinnreich eingerichtete Spieltisch (s. obige Abb.), welcher für sich allein ein Kunstwerk bildet, kann zugleich auch als Rednerbühne benutzt werden und ermöglicht es dem Organisten, über den Sängerchor hinweg, direkt auf den Dirigenten zu sehen. Die mit einem Rolldeckel verschließbaren Klaviaturen und Manubrien nebst verstellbarem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Notenpult sind sehr elegant gearbeitet. Das Pedal hat recht bequeme Lage und normale Mensur. Die Register sind nicht in der früher allgemein üblichen Form von Zügen, sondern als doppelwirkende Druckhebel konstruiert. Ihren Namen tragen sie in schräger, leicht übersichtlicher Stellung auf verschieden kolorierten Porzellanplättchen. Oberhalb der Hauptregistratur ist für die zwei Manuale und das Pedal, sowie für alle Nebenzüge eine zweite Registratur in Form einer sehr handlichen Klaviatur und darüber eine dritte Reihe von Manubrien als Pistons konstruiert. Diese beiden Registraturen bilden die so überaus wertvollen freien Kombinationen und ermöglichen es dem Organisten, durch ein genau bezeichnetes Piston eine neue, vor dem Anfange seines Orgelspieles ganz beliebig getroffene Auswahl der Register sofort zum Ertönen zu bringen, während durch den korrespondierenden Auslöseknopf die frühere, in der Hauptregistratur vorbereitete Stimmenauswahl wieder hergestellt wird und augenblicklich anspricht, oder nach Wunsch, vermittelst des entsprechenden Druckknopfes, die vorbereitete dritte Kombination von beliebig gewählten Stimmen ertönt. Wird ein Piston eingedrückt, so sind die anderen Stimmen wirkungslos. Die bereits gezogene Handregistratur verstummt, wird aber nicht zerstört, sondern der Organist kann vermittelst des entsprechenden Druckknopfes jeden Augenblick zu derselben zurückkehren und braucht also bei Anwendung dieser Kombinationen nicht, wie an manchen anderen neuen, nach einem ähnlichen System gebauten Orgeln, zuerst die Registrierung teilweise ab- und später wieder einzustellen. Außerdem haben in der Vorsatzleiste eine Anzahl automatisch wirkender Pistons für gewisse feststehende Kombinationen, die jedoch der Spieler im Augenblicke durch einen Pedaltritt nach Belieben auflösen und verändern kann, zu einem recht bequemen Gebrauche Platz gefunden. Auf diese Weise kann während des Spiels durch Handhabung der zuvor eingestellten Register, durch Benutzung der ursprünglichen Registratur, Wechsel der Klaviaturen, Anwendung der freien und fixierten Kombinationen, Gebrauch des Balanciertrittes für General-crescendo e decrescendo, sowie durch Benutzung des Jalousieschwellers und der verschiedensten Koppelungen eine überaus große Mannigfaltigkeit der Tonstärke hergestellt werden, während durch neue Auswahl der Register und ein mannigfaches Triospiel eine fast unerschöpfliche Menge der prächtigsten Tonfarben und eigenartigsten Schattierungen erzielt werden kann, die sowohl das Interesse der Zuhörer zu fesseln, als auch die Phantasie des Organisten von neuem anzuregen in vorzüglichster Weise geeignet sind. Außerdem bietet die neue Orgel den besonders für das Triospiel nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß die Stimmen Nr. 3 und 8 des Hauptwerkes nicht nur als Soloregister, sondern auch in beliebigen Zusammenstellungen auf dem Nebenmanual absolut frei gebraucht werden können. Lobend muß auch hervorgehoben werden, daß sämtliche Koppelungen vollständig durchgehend ausgeführt worden sind und von einander getrennt nach Belieben zusammengestellt Verwendung finden können. Es ist also dem kunstverständigen und denkenden Organisten auf diesem Instrumente Gelegenheit geboten, sein ganzes Können und seinen Geschmack im Registrieren im schönsten Lichte zu zeigen. Das Orgelwerk genügt den weitgehendsten Ansprüchen moderner Spieltechnik vollständig.

5. Die Windladen sind vertragsmäßig nach dem bewährten Kegelladensystem gebaut. Statt der früher allgemein gebräuchlichen mechanischen Traktur (d. h. statt der Abstrakten, Stecher, Winkel, Wellen, Wippen, Hebel und so weiter) ist bei dieser Orgel die Röhrenpneumatik angewendet worden. Es wird bei diesem System durch Röhrchen geleitete komprimierte Luft als Motor und Verbindungsglied zwischen dem Spieltisch und der Ventilatur gebraucht. Das Niederdrücken der Tasten, das Ziehen und Abstoßen der Register-, Kollektiv-, Kombinations- und Koppelzüge ist hier nichts anderes, als das Öffnen oder Schließen einer entsprechenden Anzahl von Röhren. Der darin enthaltene Orgelwind tritt dann als zuverlässiger, hurtiger Diener in oder außer Thätigkeit. Anlage und Ausführung der Pneumatik, welche nach eigenem System der Firma Klais hergestellt sind, legen von der Befähigung und Tüchtigkeit des Meisters ein glänzendes, beredtes Zeugnis ab. Die Röhren sind aus Hartblei, die Kegelladen aus bestem Eichen- und Kiefernholze mit der größten Solidität und peinlichsten Accuratesse musterhaft gearbeitet. Überhaupt kann bezüglich des Materials und seiner Bearbeitung jeder Fachmann nur uneingeschränktes Lob spenden. Alles funktioniert sehr prompt und geräuschlos. Man kann diese Orgel technisch behandeln, wie man will, stets entspricht sie allen Anforderungen. Ob man legato, staccato, arpeggio, Fioriturен oder langgehaltene Accorde spielt, immer erscheint der Ton beim zartesten Pianissimo, wie beim vollen gekoppelten Werke so bestimmt und frisch, daß man eine präzisere Ansprache überhaupt nicht wünschen kann. Kein mißlicher Nachschlepper stört den Vortrag eines rhythmisch belebten Tonsatzes. Die Spielart ist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

elastisch, gut ausgeglichen und angenehm leicht, doch so, daß man bei schnellen Passagen immer noch die einzelnen Tasten unter den Fingern fühlt.

6. Das aus gesundem Holze gut gearbeitete und zweckmäßig in dem Orgelgehäuse verschlossen liegende Gebläse besteht aus einem großen, starken, nach örtlichem Erfordernis zwei- bis dreifach belederten Magazin, nebst zwei darunter konstruierten Schöpfbälgen. Vermittelst eines bequemen Balancier-Tretwerkes, dessen zwei Trittbebel aus dem Orgelgehäuse hervorragen, kann dasselbe rasch und mit Leichtigkeit gefüllt und bedient werden. Dabei arbeitet der ganze Mechanismus, ohne im geringsten zu stöhnen oder zu knarren, weil jede Reibung vermieden ist. Zur Gewinnung eines egalen und sicheren Faltenganges, welcher die Hauptbedingung einer guten Windströmung ist, hat der mit einem Manometer versehene Magazinbalg eiserne Regulierscheren erhalten, deren Friktionspunkte sauber abgedreht und gehärtet sind. Der Orgelwind ist in entsprechender Kondensation (95 mm) und in gehöriger Abundanz vorhanden, auch bei anhaltendem Spiele des vollen Werkes mit den vollgriffigsten Accorden. Die Kanäle sind in gehöriger Weite, kräftig und luftdicht gearbeitet, besitzen die erforderlichen Stoßbälge und sind nebst den übrigen Windbehältnissen innen mit Invetriatur gut ausgestrichen und von außen mit starkem Maschinenpapier überzogen.

7. Was das Pfeifenwerk betrifft, so haben die Zinnpfeifen, soviel sich bei dem bloßen Augenscheine nach dem silberartigen Glanze derselben beurteilen läßt und wie man von der Gewissenhaftigkeit und Vertrauen erweckenden Arbeit des Orgelbaumeisters nicht anders erwarten kann, die in der Disposition verlangte Legierung. Zu den Holzstimmen ist astfreies, gesundes und ausgewähltes Material ausschließlich zur Verwendung gelangt. Die Bearbeitung muß als solid und exakt bezeichnet werden. Sowohl an dem Pfeifenwerke, als auch an den sonstigen Orgelteilen ist nichts durch Deckfarbe der Untersuchung entzogen. Sämtliche Pfeifenkörper sind äußerst stark und mit praktischen, haltbaren Vorrichtungen zum Stimmen versehen.

8. Die Hauptsache bei einer Orgel aber bildet immer ihre klangliche Wirkung, welche einesteils durch die Disponierung des Werkes, anderenteils durch die Mensur und die Intonation der einzelnen Register bedingt ist. Was die zuletzt genannte Kunst betrifft, so besitzen alle Stimmen des Instruments eine nobele, egale und überaus sympathische Tonfarbe nebst einem so prägnanten und wohlgelungenen musikalischen Charakter, daß man ihn vollkommener wohl kaum erwarten kann. Besonders bei den mannigfaltigen Registerkombinationen im Triospiel tritt derselbe deutlich und in ganz eigenartigschöner Weise hervor, und man hat bei dieser vornehmsten Partie des Orgelspiels sehr schöne Gelegenheit, die herrlichen, effektvollen Klangmischungen des Werkes am besten kennen zu lernen. Sowohl für Solospiel, als für Begleitung des ein- und mehrstimmigen Gesanges bietet die neue Orgel reichliche Qualitäten. Das Plenum entwickelt eine den räumlichen und akustischen Verhältnissen der neuen Aula vollkommen entsprechende, konstante Kraft, vereinigt mit majestätischem Glanze und außerordentlichem Wohlklange. Zur Charakterisierung der Einzelstimmen sei folgendes bemerkt:

Hauptmanual.

Prinzipal 8′ von D bis a (= 20 Pfeifen) im Prospekt stehend, besitzt recht sonoren, markigen Ton und volle Klarheit bis zur Tiefe.

Bourdon 16′ erzeugt mittelstarken, füllenden, dunklen Ton.

Viola di Gamba 8′ ein vorzügliches Soloregister von charakteristisch schöner Färbung und äußerst prompter Ansprache, welches auch selbständig auf dem Nebenmanual gespielt werden kann.

Dolce, 8′, eine ganz prachtvolle, mit großem Fleiße egalisierte Stimme, die sich wegen der sehr gut getroffenen, sanften Klangfarbe zu effektvollen Nüancen eignet.

Konzertflöte 8′ läßt herrlichen, abgerundeten, meisterhaft intonierten Flöteton hören und kann in der mannigfaltigsten Weise als Solo- und Begleitungsstimme gebraucht werden.

Rohrflöte 4′ erlaubt wegen ihres wohlgelungenen Charakters eine äußerst vielseitige Verwendung und recht interessante Kombinationen.

Oktave 4′, von C bis G (= 8 Pfeifen) im Prospekt stehend, besitzt das richtige Stärkeverhältnis zu Prinzipal 8′ nebst einer Skala von absoluter Egalität und kräftig hell klingender Intonation.

Fagott-Oboe 8′, aufschlagend, imitiert die gleichnamigen Orchesterinstrumente in täuschend ähnlicher Weise und kann auch nach Belieben auf dem Echowerke gespielt werden.

Nebenmanual.

Geigenprinzipal 8′, eine gehaltvolle, mildstreichende vornehme Stimme.

Lieblich Gedackt 8′ besitzt einen angenehmen füllenden, weichen und ernsten Ton.

Viola di Gamba 8′ siehe oben.

Äoline 8′ erzeugt milden, zarten, saitenartigen Klang und muß als eine musterhaft intonierte Solostimme bezeichnet werden, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich besonders mit der sanft streichelnd-säuselnden, künstlerisch vollendeten

Vox coelestis 8′, welche etwas schwebend eingestimmt ist, recht effektvoll verbindet.

Flauto traverso 4′ ahmt den Ton der D-Flöte in recht charakteristischer Weise nach und verleiht dem zweiten Manual eine milde Schärfung. Die Übergangsstelle im Material (vom Holz zum Zinn) ist sehr gut ausgeglichen.

Harmonia aetherea $2^2/_3$′ und 2 bis 3fach ist wegen ihrer meisterhaften Intonation sowohl für effektvolle Accompagnements-Partien zu gebrauchen, als auch zur Führung einer über die anderen Stimmen hervorragenden Melodie geeignet.

Fagott-Oboe 8′ siehe oben.

Pedal.

Subbaß 16′ ist stark und voll im Grundtone intoniert, besitzt deutliche, gleichmäßige Ansprache und kann vermittelst der durchgeführten Pedaloktavkoppel um einen Gedacktbaß 8′ verstärkt werden.

Salicetbaß 16′ milde, sehr zart streichend intoniert und darum als Solopedal vielfach verwendbar. Durch die fortgeführte Pedaloktavkoppel kann aus dieser Stimme nach Belieben ein Violoncello 8′ abgeleitet werden.

9. Ein wahres Schatzkästlein an charakteristischen, lieblichen und zarten Registern bildet das zweite Manual, dessen Stimmen durch einen Jalousieschweller, in welchem auch noch verschiedene Register aus dem ersten Manual Platz gefunden haben, dynamisch zu einem wunderbaren, geheimnisvollen Zauberklange abgestuft werden können. Kein Kunstverständiger vermag sich einem solchen Effekt zu entziehen. Der große Kunstsinn und der unermüdliche Fleiß des Orgelbauers haben hier durch die meisterhafte Intonation der Vox coelestis Klänge geschaffen, die wie von Engelstimmen aus himmlischen Sphären herabzutönen scheinen und bei geschlossenem Echowerk magisch und geisterhaft den Raum durchzittern. — Noch verdienen erwähnt zu werden: 1. das sehr wirksame, mit einem Zeiger versehene General-crescendo e decrescendo, eine auf jedem beliebigen Stärkegrade arretierbare Schwellvorrichtung, welche, mit dem zartesten Register beginnend, ein dynamisches Anwachsen des sonst so starken Orgeltones bis zur ganzen Kraft des vollen Werkes erlaubt, aber auch innerhalb dieser Grenzen jede beliebige Nüance, sowie ein wohlthuendes Decrescendo ermöglicht; 2. Rohrwerkabsteller, eine Ausschaltung, welche es erlaubt, die Zungenstimme (z. B. falls dieselbe für den augenblicklichen Gebrauch nicht rein gestimmt ist) sofort zu eliminieren — kurz, es ist Sorge getragen, daß der Organist in dem brillant ausgestatteten Spieltisch alles vereinigt findet, um in der denkbar kürzesten Zeit und ohne einen Assistenten die mannigfaltigsten Registerkombinationen zu Gehör zu bringen.

10. Fachleute, welche das neue Instrument, das dank dem sehr koulanten Entgegenkommen der Firma Klais die größte und vollkommenste Orgel an allen Lehrerbildungs-Anstalten der preußischen Monarchie ist, bereits in dem großen Orgelsaale der Fabrik in Bonn eingehend geprüft haben, bezeugen, daß es ein in allen Teilen ebenso dauerhaft als sorgfältig gearbeitetes, meisterhaft ausgeführtes und in seinem vollkommenen Spieltisch ganz einzig dastehendes Werk ist, welches sich nach Ton und Konstruktion mit den soliden Bauten erster deutscher Firmen messen kann und das für jeden strebsamen Organisten eine wahre Quelle erfolgreichen Studiums und geistiger Anregung bildet und mit Recht als „Königin der Instrumente" durch den herrlichen Wohlklang seiner Harmonien in vorzüglicher Weise geeignet ist, das Lob Gottes den Worten der hl. Schrift gemäß (Laudate Dominum in organo, Ps. 150,4) würdig zu verkünden und den Anwesenden ein nachhaltiges „Sursum corda" zuzurufen.

Als zweites Muster einer neueren Kirchenorgel erwähnt die Red. das im August 1901 in der neugebauten Cäcilienkirche zu Regensburg aufgestellte und von Meistern des Orgelspieles, welche sich bei der 16. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins vom 19.—21. Aug. eingefunden hatten, bewunderte und gespielte Werk mit 31 klingenden Oktaven, erbaut von G. F. Steinmeyer & Cie. zu Öttingen a. Ries.

Die Red. hatte die Erbauer veranlaßt, den Spieltisch zu photographieren und die Einteilung desselben eingehender zu beschreiben. Für die Registrierung sind nachfolgende Einzelnheiten von großem Interesse:

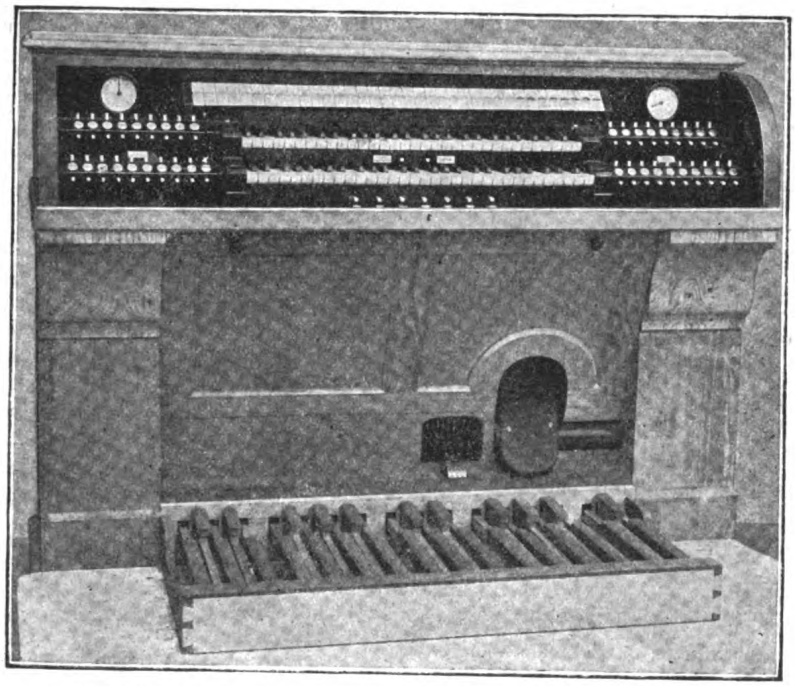
Pedal.

a. Registratur.

Eine Tastenreihe oberhalb der II. Manual-klaviatur.

	1. Calcant. Mech. Zug.
I. Man.	2. Trompete 8′.
	3. Oktav 2′.
	4. Mixtur $2^2/_3$′.
	5. Oktav 4′.
	6. Rohrflöte 4′.
	7. Wienerflöte 8′.
	8. Dolce 8′.
	9. Gedeckt 8′.
	10. Viola di Gamba 8′.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Spieltisch der neuen Orgel in der Cäcilienkirche in Regensburg.

11. Tibia 8′.
12. Prinzipal 8′.
13. Prinzipal 16′.
14. Superoktavkopula des II. zum I. M.
15. Pedalkopula zum II. M.
16. Pedalkopula zum I. M.
17. Manualkopula.

II. Man. 18. Klarinett 8′.
19. Cornettino 4′.
20. Prinzipal 4′.
21. Traversflöte 4′.
22. Salicional 8′.
23. Lieblichgedeckt 8′.
24. Äoline 8′.
25. Vox coelestis 8′.
26. Bourdonalflöte 8′.
27. Geigenprinzipal 8′.
28. Bourdon 16′.
29. Violoncello 8′.
30. Oktavbaß 8′.
31. Quintbaß 10 2/3′.
32. Bourdonbaß 16.
33. Subbaß 16′.
34. Violon 16′.
35. Prinzipalbaß 16′.
36. Bombarde 16′.

b. Freie Kombination links und rechts der Manualklaviaturen.

1. Links oben:

Calcant.
Oktav 2′. I. M.
Oktav 4′. I. M.
Wienerflöte 8′. I. M.
Gedeckt 8′. I. M.
Tibia 8′. I. M.
Prinzipal 16′. I. M.
Pedalkopula zum II. M.
Manualkopula.

2. Links unten:

Symmetrie, d. h. leerer Knopf.
Trompete 8′. I. M.
Mixtur 2 2/3′. I. M.
Rohrflöte 4′. I. M.
Dolce 8′. I. M.
Viola di Gamba 8′. I. M.
Prinzipal 8′. I. M.
Superoktavkopula. II. z. I. M.
Pedalkopula z. I. M.
Symmetrie.

3. Rechts oben:

Cornettino 4′. II. M.
Traversflöte 4′. II. M.
Lieblichgedeckt 8′. II. M.
Vox coelestis 8′. II.
Geigenprinzipal 8′. II. M.
Violoncello 8′. Ped.
Quintbaß 10 2/3′. P.
Subbaß 16′. P.
Prinzipalbaß 16′. P.

4. Rechts unten:

Klarinett 8′. II. M.
Prinzipal 4′. II. M.
Salicional 8′. II. M.
Äoline 8′. II. M.
Bourdonalflöte 8′. II. M.
Bourdon 16′. II. M.
Oktavbaß 8′. Ped.
Bourdonbaß 16′. P.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Violon 16'. P.
Bombarde 16'. P.

c. Druckknöpfe.

1. Zwischen der I. und II. Manualklaviatur:

Freie Kombination, Auslösung.

2. In der Vorsatzleiste des Manuals: PP. P. MF. F. FF. Zungen. O. (Auslösung.)

d. Rollschweller für Generalcrescendo (kleines Rad unten).

e. Zeigervorrichtung für Generalcrescendo (links oben).

f. Schwelltritt zum Echowerk für Äoline und Vox coelestis (rechts unten).

g. Zeigervorrichtung für das Gebläse (rechts oben).

h. Erläuterungen.

Der Spieltisch enthält 2 Manualklaviaturen mit je 56 Tasten. (C—g.) Das II. Manual ist der Oktavkopula halber auf 68 Töne erhöht. Die Pedalklaviatur zählt 27 Tasten. Umfang (C—d).

Oberhalb der II. Manualklaviatur befindet sich die Handregistrierung, welche aus schräg nebeneinander liegenden klavierähnlichen Tasten, in deren Mitte sich die Registeraufschriften befinden, besteht. Die Registerschildchen des I. Manuals sind in roter, die des II. Manuals in blauer und die des Pedals in gelber Farbe hergestellt; die der Kopplungen sind doppelfarbig, je nach ihrer Bestimmung die zutreffende Farbe tragend.

An Kopplungen sind vorhanden: 1. Manualkopula, 2. Pedalkopula zum I. Manual, 3. Pedalkopula zum II. Manual, 4. Superoktavkopula vom II. zum I. Manual, nach deren Einstellung im I. Manual die nächst höhere Oktave des II. Manual mit erklingt.

Die freie Kombination, welche rechts und links der Klaviaturen der Manuale angebracht, besteht aus vertikalen und horizontalen Pistons, deren erstere zur Einstellung, letztere zur Auslösung dienen. Die freie Kombination hat den Zweck, jegliche beliebige Registermischung vorbereiten zu können, welche durch den zwischen den beiden Manualklaviaturen in der Vorsatzleiste befindlichen und besonders bezeichneten Druckknopf in Aktion tritt, wodurch gleichzeitig die Handregistrierung ausgeschaltet wird.

Die freie Kombination erstreckt sich aber nicht allein auf die Register, sondern auch auf alle Kopplungen.

Die feststehende Kombination wird durch die 7 sich gegenseitig automatisch auslösenden, in der Vorsatzleiste des I. Manuals befindlichen Druckknöpfe vermittelt. Sie dient zur Bildung verschiedener Mischungen und Stärkegrade der Klangfarben, die durch die Handregistrierung noch beliebig verstärkt oder nuanciert werden können. Der Druckknopf O (Null) löst sämtliche anderen aus.

Der Rollschweller, in der Trittleiste des Pedals plaziert und in Form eines Rades konstruiert, ermöglicht es, vom zartesten Register, der Äoline, in kaum merklichen Abstufungen ein vollständiges Crescendo bis zum Erklingen des „Vollen Werkes" zu erzielen und ebenso in umgekehrter Weise ein Decrescendo.

Einen hauptsächlichen, keineswegs zu unterschätzenden Vorteil bietet der Rollschweller dadurch, daß, sobald derselbe in Aktion tritt, sämtliche eingestellte Manubrien von selbst ausgeschaltet werden.

Der Schwelltritt für die Register Äoline und Vox coelestis des II. Manuals befindet sich weiter rechts vom vorigen. Derselbe vermittelt das Öffnen und Schließen der Jalousien des in einer Nische nebenan getrennt plazierten, die vorgenannten 2 Register bergenden Echokastens.

Die Zeigervorrichtung für das Generalcrescendo ermöglicht dem Organisten bei Anwendung des letzteren jederzeit zu erkennen, welche Register jeweils sich in Aktion befinden, während die Zeigervorrichtung des Gebläses die Füllung bezw. Entleerung des Magazins anzeigt.

Die Klaviaturen der Manuale sind nach den von dem „Verein deutscher Orgelbaumeister" festgestellten Einheitsmassen, die des Pedals ist nach Kgl. Bayr. Ministerialentschließung vom 9. Mai 1884 hergestellt.

Die Intonation des großen Werkes ist tadellos und musterhaft, die Bearbeitung des Pfeifenmaterials sorgfältig und solid, die charakteristischen Unterschiede der einzelnen Register und ihrer Tonfarben sind aufs beste getroffen, die Mechanik funktioniert aufs pünktlichste. Eine spezielle Prüfung, welche erst im Sommer des Jahres 1902, nachdem die Orgel 10 Monate fast unbenützt im noch unvollendeten Gotteshause gestanden haben wird, stattfinden soll, wird voraussichtlich die Gediegenheit und Güte des Instrumentes aufs glänzendste erweisen.

Über ein eigenartiges, modernes, elektro-pneumatisches Orgelwerk erhält die Red. aus Kloster Beuron mehrere Zeitungsartikel, welche von der Prüfung derselben berichten; über die Disposition des Werkes sind jedoch einstweilen keine Aufschlüsse gegeben. Die Red. wählt nachfolgenden unwesentlich gekürzten Bericht in Nr. 285 des „Deutschen Volksblattes":

„Am 5. Dezember fand zu Beuron Prüfung, Einweihung und künstlerische Vorführung der neuerbauten Klosterorgel statt. Unter den Sachverständigen, die vormittags das Orgelwerk in allen seinen Teilen einer eingehenden Prüfung unterzogen, bemerkten wir die Herren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Münsterchordirektor E. v. Werra, Seminaroberlehrer Fröhlich, Musikdirektor Staudacher u. a. Das Werk ist als Doppelorgel angelegt und zwar so, daß jede Orgel für sich allein und unabhängig von der andern, und beide wiederum zusammen und gegeneinander gespielt werden können. Die Chororgel zählt 22, die Hauptorgel auf der hinteren Bühne 33, zusammen also 55 klingende Register. Dazu kommt ein reicher Registrierapparat. Zunächst bemerken wir die Züge für die Oktavenverdoppelung, durch die auf sämtlichen Manualen der beiden Orgeln die Stimmen in Unter- und Oberoktav spielbar werden. Auf diese Weise wird die Tonfülle des Werkes ums dreifache gesteigert und dem Organisten ermöglicht, eine fast unbegrenzte Reihe von Klangmischungen herzustellen, indem jedes Register bald in seiner Normallage, bald in 4-Fußton, bald in 16-Fußton beigezogen werden kann. Manual und Pedal wurden hiezu um eine volle Oktav über die gewöhnliche Tonreihe nach oben hin ausgebaut. Solche Oktavenkoppelungen besitzt das Werk auf jedem Manuale je zwei für jede Orgel, ebensoviel für die einzelnen Verbindungen der Manuale unter sich, und endlich im Pedal — zusammen also 16. Der Spieltisch (über dem Chore in der vorderen Loge rechts) hat drei Klaviaturen (oder Manuale). Das dritte Manual ist für die Solostimmen berechnet, die aber auch auf den beiden anderen Manualen spielbar sind und durch eigene Vorrichtung aus diesen Manualen ausgehoben und auf die Soloklaviatur übertragen werden. Durch diese Translation gewinnt der Organist weitesten Spielraum für die Wahl der Solostimmen und für Wechsel in der Begleitung. Außerdem lassen sich die Solostimmen zu prächtigen Chören vereinigen, die dann wirksame Gegensätze zu den anderen Manualen bilden. Auf diese Sololade lassen sich auch die Pedalstimmen übertragen, und zwar mit oder ohne Manualkoppel. Unter den Bässen finden sich mehrere, die als Solostimmen gut verwendbar sind. Zu festen Chorensembles vereinigt sind auf beiden Orgeln jeweils Gamben-, Flöten-, Prinzipal- und Zungenstimmen. Dazu kommen je fünf feste Kombinationen in verschiedener Tonstärke und abgesehen von der eigentlichen Handregistrierung, je fünf freie Kombinationen, die der Spieler nach Wunsch vorbereiten und während des Spieles ein- und ausschalten kann. Sämtliche Stimmen beider Orgeln sind in einem Rollschweller zu einem wirkungsvollen crescendo — vom leisesten, kaum hörbaren Pianissimo durch 50 Stufen zum gewaltigen Fortissimo vereinigt. Jalousiewerk und Oktavenverdoppelungen sind in dieses crescendo mit einbezogen, können aber nach Belieben davon ausgelöst und wieder darin aufgenommen werden. Beide Orgeln stehen ganz in Jalousiekästen — eine Vorrichtung, die das Spiel durch Schwellen und Abnahme der Tonstärke zu beleben gestattet und beim Solospiel wie beim mächtigen Plenum sich gleich dankbar erweist. Die Stimmen scheinen je nach der Öffnung der Jalousien ganz andere zu werden. Die Jalousien öffnen sich anfangs oben an der Decke der Orgel, bei wachsendem crescendo folgen dann die Vorderseiten. Im ganzen sind es zwölf Etappen für jedes Manuale, die einen wohlthuenden Übergang unter den einzelnen Stufen und Stärkegraden vermitteln. Letzteres bewundern wir auch an dem mit großer Sorgfalt ausgeführten crescendo des Rollschwellers.

Die Disposition des Werkes ist von Herrn P. Subprior Gregor Molitor entworfen. Der genannte Hochwürdige Herr leitete auch die elektrischen Arbeiten. Das Pfeifenwerk hingegen, das große Gebläse und die übrigen Bestandteile der Orgel einschließlich der pneumatischen Apparate wurden von der strebsamen Firma Gebrüder Späth in Ennetach bei Mengen erstellt. Herr Späth hat mit voller Hingabe seine Aufgabe übernommen und in ausgezeichneter Weise gelöst. Noch liegt das schriftliche Urteil der Experten nicht vor; wie man vernimmt, sollen die Herren Sachverständigen sich über die Intonation, die saubere und solide Arbeit des Werkes sehr anerkennend geäußert haben. Was wir bei der Orgelweihe gehört und beobachtet haben, ist ein vollgültiger Beweis für die kundige und zuverlässige Hand, welche den Bau ausgeführt und das entgegengebrachte Vertrauen glänzend gerechtfertigt hat. Die Stimmen besitzen eine vollklingende, weiche und glänzende Ansprache, die Tonfarben sind mannigfaltig, lebhaft und warm: es ist ein hoher Genuß, diesen Tönen zu lauschen. Die elektro-pneumatischen Apparate sind wohlgelungen und funktionieren rasch und pünktlich. Das Gebläse befindet sich über der neuen Kapelle und wird mit einem Elektromotor betrieben. Der Wind wird durch einen großen Kanal zur hinteren Orgel und in einem etwas kleineren Kanal zur Chororgel und von da zum Spieltisch geführt."

Regensburg. F. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kritiken und Referate.

P. Raphael Molitor, Benediktiner der Beuroner-Kongregation, **Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom.** Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. I. Bd. **Die Choral-Reform unter Gregor XIII.** Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1091.

Desselben **Reform-Choral.** Historisch-kritische Studie. Freiburg im Breisgau, Herder. 1901. Oder:

Alter und neuer Choral.[1])

Der römische Choral, cantus gregorianus, ist gegenwärtig der Mittelpunkt der Erörterungen in musikalischen Kreisen. Verschiedene Fragen, die seinen Ursprung, seine Geschichte, die Art und Weise seiner Überlieferung, seine Eigenart und seinen Vortrag betreffen, werden in Zeitschriften und eigenen Monographien, in einfachen Artikeln und in großen, teilweise monumentalen Werken, mit Eifer besprochen und einer gediegenen Lösung näher zu bringen gesucht. Auch Polemiken knüpften sich daran,[2]) an welche sich wieder zahlreiche Publikationen der immer mehr sich kristallisierenden Parteien anschlossen. Die eine Richtung nämlich — man kann sie auch Schule nennen, da sie ein von allen anerkanntes Lehrbuch des Chorals als geistigen Mittelpunkt besitzt: Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition par le R. P. Dom Joseph Pothier (übersetzt von Ambrosius Kienle O. S. B. 1881) — hat die Tradition des Chorals auf ihre Fahne geschrieben und will sie, nachdem man dieselbe mit Aufwand großen Fleißes, großer Gelehrsamkeit und auch großer Kosten gefunden habe, um jeden Preis festhalten. Die Tradition, und zwar die auf Gregor d. Gr. zurückführende, will man zunächst in der Paléographie musicale (Facsimiles phototypiques, Solesmes Imprimérie St. Pierre par Sablé, für Deutschland Leipzig bei Breitkopf & Härtel) gleichsam dokumentarisch besitzen. In diesem Riesenwerke werden, in Phototypie hergestellt, 1200 notierte Handschriften oder Codices zumeist aus dem 11. u. 12. Jahrhundert[1]) originalgetreu in einigen Teilen wiedergegeben; der Haupttext, der als Unterlage der Vergleichung dient, ist das Motett „Justus ut palma florebit". Seit dem Jahre 1889 sind 7 Bände erschienen. Aus der großen Übereinstimmung aller dieser Notationen nun schließt man sodann, daß eben diesen 1200 Handschriften gerade so viele oder wenigstens sehr viele Neumen-Codices entsprechen, aus denen die Notation durch Übertragung entnommen worden sei (Paléographie 1. Bd. cap. IV Seite 24). Unter den Neumenhandschriften reicht eine, das berühmte Antiphonarium von

[1]) Erweiterte und verbesserte Recension: siehe Extrabeilage zu Mus. sacra, Regensburg, 1901, n. 9.

[2]) Eine zwischen Mocquéreau und Cagin als Vertretern der Benediktinerpartei einerseits und Gevaert, Direktor des Kgl. Konservatoriums in Brüssel, andrerseits. Der letztere Gelehrte nämlich will die Autorschaft des cantus gregorianus Gregor dem Gr. absprechen und einem der zwei folgenden (griechischen) Gregore zuteilen, in seiner Schrift Les origines du chant liturgique etc. Fr. Aug. Gevaert, Gent 1890. Gegen ihn verteidigen Duchesne im Bulletin critique 1890 p. 315, Grisar S. J. in „Zeitschrift für kath. Theologie" (Innsbruck) XIV (1890) p. 377 und in „Storia di Roma e dei Papi" I 3. T. S. 65, und die beiden genannten Gelehrten Mocquéreau und Cagin in der Révue Bénédictine fevr. 1890 (u. ff.) die Tradition hinsichtlich Gregor d. Gr., indem sie das klassische Zeugnis des Joh. Diaconus (um 872) durch eine Kette von anderen Zeugnissen, z. B. Egbert v. York und Walafried Strabo, bis in die Nähe von Gregor d. Gr. beweiskräftig abschließen. — Eine zweite Polemik wurde von Monsig. Respighi, Cerem. Pontificio in Rom, gegen eine Schrift des Dr. Haberl in Regensburg: ‚Giov. Pierluigi da Palestrina und das offizielle Graduale Romanum der Editio Medicæa von 1614' eröffnet. Er thut das in zwei Broschüren: Giov. Pierluigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale Romano (Rom, Desclée, Lefevre u. Cie 1899), und: Nuovo studio su Giov. Pierl. da Palestrina e l'emendazione del Grad. Rom., con appendice, 1900 bei Desclée. Letztere Schrift, sagt Molitor im vorliegenden Werke Einl. S. XIV Anm., sei eine Umarbeitung der ersteren und zwar teilweise auf Grund eines Artikels in der „Römischen Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte" XIII. Jahrg. 1899 S. 365—373 Oktoberheft („Zur Vorgeschichte der Medicäa" von P. R. Molitor selbst).

[1]) Darunter die berühmten Codices von St. Gallen, Cambrai, Rheims und Montpellier.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

St. Gallen,[1]) direkt bis zum Antiphonarium des hl. Gregor d. Gr. selbst zurück. Denn, wie uns der „Mönch von St. Gallen" berichtet, Papst Hadrian schickte an Karl den Gr. zwei Mönche, Petrus und Romanus, um an seinem Hofe für die Kleriker den römischen Gesang zu lehren.[2]) Beide brachten Abschriften des Antiphonarium Gregorii mit;[3]) die eine ging verloren, die andere (oder wenigstens eine Kopie davon) ist der größte Schatz der Bibliothek von St. Gallen.[4]) So sei, schließen die Verfasser der Paléographie und deren Anhänger,[1]) der Choral des hl. Gregor gefunden; man brauche nur mehr die ursprünglichen Regeln des Vortrags, den Rhythmus im weitesten Sinne des Wortes, zu ermitteln.

Die zweite Richtung hat mehr praktischen Charakter und will die editio typica des Graduale und Vesperale Romanum nach und nach durch Anpassung an moderne Auffassungen und durch zeitgemäße Kürzungen zu einem allgemeinen Chor- oder auch Volks-Choralhandbuch machen.

Mitten in der lebhaften Kontroverse der beiden Richtungen, die sich in der letzten Zeit um die Autorschaft Palestrina's an der Medicæa drehte, erscheint ein Werk (vorerst dessen erster Band), das einiges Licht in die Vorgeschichte der Medicæa und der „Choralreform" überhaupt bringt, nicht veranlaßt von dem Streite, wie der Verfasser eigens in seinem Vorworte S. V betont, aber um so mehr erwünscht; es hat den Titel: „Die nachtridentinische Choralreform zu Rom", und ist verfaßt von P. Raphael Molitor, O. S. B. in Beuron.

Die Choralreform nach dem Konzil von Trient unter Papst Gregor XIII. war die erste und zwar offiziell in Angriff genommene Reform des gregorianischen Gesanges: wie war sie gedacht und geplant? Als bloß äußere Ordnung des Gesanges nach dem geordneten liturgischen Text; oder als Änderung der Melodien selbst, also als Reform im eigentlichen Sinne? Und wenn das, war sie eine Ausführung der Beschlüsse des Konzils, oder lag sie wenigstens (unter dem liturgisch-praktischen und auch ästhetischen Gesichtspunkt) im Geiste derselben, wie Dejob[2]) glaubt, indem vielleicht die gregorianischen Melodien nicht mehr ihrem liturgischen Dienste entsprachen, entweder weil sie zur neu geordneten Liturgie nicht mehr gut sich fügten und deshalb ihre Anpassung[3]) an dieselbe notwendig geworden war;

[1]) Dieses wurde nebst anderen zur Vergleichung mit obigen Notenhandschriften herangezogen.

[2]) Die Zeit weiß uns der Mönch nicht genau anzugeben. Mon. S. Galli Gesta Car. M. 10. Vgl. Anf. Schubiger O. S. B. „Sängerschule von St. Gallen vom 8.—12. Jahrh." 1858 S. 5. — Der † Bibliothekar von St. Gallen v. Arx nennt an Stelle des Kaisers K. d. G. Karl den Dicken in seiner Introductio, welche dem genannten Antiphonarium vorne eingefügt ist.

[3]) Petrus ging später nach Metz, Romanus nach St. Gallen; aus welchen Ursachen, ist nicht ganz aufgeklärt. Vid. Gesta Car. M. 11. Schubiger in der genannten „Sängerschule" nennt S. 6 als Grund Krankheit, die den Romanus schon auf der Reise in St. Gallen zurückgehalten; nach dem nämlichen Mon. S. Galli. 11.

[4]) Eine Studie über diese Abschrift nach philologisch-kritischer Methode wird das nächste Jahr im Druck erscheinen. — Ein interessantes Kapitel über diese und alle übrigen Handschriften von St. Gallen kündigt Dr. P. Wagner in der Revue d'historie et de critique musicales, Paris 1901, N. 8. S. 1 für die 2. Aufl. seiner „Einführung in die greg. Melodien" an. „Man betrachtet," sagt er, „die Schule von St. Gallen als direkt von Rom aus gegründet, da Romanus c. 790 von dort nach St. Gallen gekommen sei. Es ist das eine Legende, deren Urheber Ekkehard (Casus St. Galli) ist. Romanus ist kein anderer, als der byzantinische Komponist des 8. Jahrh. Romanos, und die Manuskripte von St. Gallen mit ihren zahlreichen neumatischen Sonderzeichen, mit den Tropen und Sequenzen, sind byzantinischen Ursprungs. Verfasser und Urheber davon sind die nämlichen Musiker, welche unter Pipin und Karl d. G. nach dem Frankenlande kamen und als Geschenk des griechischen Kaisers Orgeln mitbrachten."

Man kann begierig sein, wie P. Wagner diese ganz neuen Thesen verteidigen und wie sich die Paléographie musicale dazu stellen wird. Denn diese nimmt gleich im 1. Band, d. h. den ersten 3 Lieferungen S. 6 den Codex 339 der Bibliothek St. Gallen zum Fundamente ihrer Veröffentlichungen und Darlegungen über den Rhythmus des Chorals, und begründet dies mit der im Codex sich findenden Fülle und Genauigkeit der Roman'schen Zeichen, die den Rhythmus genauer als andere Gradualien angeben.

[1]) Paléographie musicale I. Bd. 4. Kapitel Seite 29. Dr. Peter Wagner „Einführung in die gregorian. Melodien" 1895, Freiburg (Schweiz) Seite 4 ff. Les mélodies grégoriennes cap. II. S. 14. Vgl. Gietmann S. J. Musik-Ästhetik 1900 S. 100 n. 120.

[2]) De l'influence du Concil de Trente sur la litterature et les beaux arts. S. 255.

[3]) Nicht bloß an den (neuen, vielfach gekürzten und umgearbeiteten) Text, sondern auch an dessen Geist. Es sei schon hier bemerkt, daß der Verfasser nur eine Anpassung an den Text zuläßt, jede andere (innere oder äußere) Begründung der in Rede stehenden Reform als nach seiner Auffassung historisch nicht erwiesen verwirft. Mit ihm geht Respighi in der ersten Schrift S. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

oder etwa wegen zu großer Ausdehnung der Melodien selbst? War sie überhaupt notwendig oder wünschenswert, sei es wegen Korrumpierung der alten Form, sei es wegen veränderter Anschauung der Kunst in Bezug auf Gesang und Gesangsvortrag, speziell in der Kirche? Der Verfasser formuliert eben diese Fragen also:[1] „An und für sich stand ja einer Umarbeitung und Korrektur des gregorianischen Chorals kaum etwas im Wege, sobald nur einmal die allgemeine Überzeugung sich darüber gewiß war, daß 1. die Melodien, in deren Besitz die Kirche sich damals befand, ihrem Zwecke in der Liturgie nicht oder nur in sehr ungenügender Weise entsprachen; ferner darüber, daß 2. unter dieser Voraussetzung eine Restauration der ursprünglichen Formen oder wenigstens einer der originären Fassung nahe kommenden Version der Melodien damals unmöglich war,[2]) oder zu keinem den Anforderungen einer würdigen, liturgischen Musik entsprechenden Resultate führen konnte; endlich darüber, daß 3. die Kunst des 16. Jahrhunderts über die hinreichenden Mittel verfügte, um wirklich Besseres an die Stelle des Alten zu setzen oder aus ihm herauszubilden." Um aber den Stand der Reform, fügt der Autor bei, vom liturgischen Gesichtspunkt aus zu würdigen, müssen wir die maßgebenden Faktoren zu Rate ziehen, das Konzil von Trient und die darauffolgenden Partikularsynoden,[3]) denen der Kirchenrat unter einigen Fragen der Liturgie und Disziplin auch die Musica sacra zu ordnen übertragen.[4]) „Um die Stellung der Reform in der Geschichte des Chorals zu verstehen,[5]) haben wir uns umzusehen nach den außerhalb Roms in Italien und anderswo obwaltenden Verhältnissen . . . und auf Grund positiver Angaben ein allgemeines Bild über den Zustand des Chorals (die Choraltheorie, Textbehandlung, die Choraldrucke, Chöre) zur Zeit der ersten römischen Reformversuche zu entwerfen." Nur im Falle einer ungünstigen Gestaltung dieses Bildes könne man, meint er, von einer Choralfrage des 16. Jahrhunderts sprechen.

Und nun legt der Verfasser auf Grund einiger bisher unbekannter, authentischer Dokumente aus dem Staatsarchiv zu Florenz (Nachlassenschaft der Mediceäischen Druckerei), sowie dem zu Simancas, aus der vatikanischen Bibliothek, aus dem Archiv der spanischen Gesandtschaft in Rom, aus den Bibliotheken von München, Straßburg, Mailand, Bologna u. a. den Stand der Vorgeschichte der Choralreform samt deren Verlauf in teilweise neuem Lichte, mit vornehmer Ruhe, gewissenhafter Objektivität und Gerechtigkeit vor. Das ganze Licht auf diesen wichtigen Teil der Choralgeschichte zu werfen, konnte dem Verfasser schon deswegen nicht gelingen, weil ihm die Quellen gerade für das Zentrum der Reform, für die Intentionen Gregor's XIII. nämlich und die dafür maßgebenden Anregungen von außen, Berichte, Vorschläge und Gutachten, gänzlich mangelten, wenn er nicht der Ansicht jener beitreten wollte, welche das Breve des Papstes als Ausfluß der Ideen der Reformpartei betrachten. Darum mußte der Verfasser indirekte Beweise aller Art herbeiziehen — und er that es mit viel Geschick und Fleiß —, um seine These zu verteidigen, wie folgt: Die sogenannte Choralreform war keine eigentliche Reform, sondern nach dem Plane des Papstes nur eine Anpassung an den Text, die in Rom gleich für alle Kirchen der Christenheit herzustellen war; darum endigte die ganze Unternehmung mit einem Siege der Tradition (S. 202). In der Darstellung erkennt man bald diesen Standpunkt, es ist der der Tradition (des Chorals der Codices), es ist der Standpunkt seines Ordens; aber dieser Standpunkt hindert den Historiker dieses Werkes nicht, mit Unbefangenheit und Unparteilichkeit seines Amtes zu walten.[1]) Wir wollen

[1]) S. 68 u. 69.

[2]) Diesen und den folgenden Punkt entrückt Molitor der Diskussion durch seine Erklärungen Seite XII, 64, 191, 199, 209 u. a. Zur Restauration nämlich, sagt er, fehlten die notwendigen technischen Mittel (wie sie in der Paléographie musicale angewendet wurden); und zur Korrektur des Chorals von seiten der Kunst des 16. Jahrhunderts, meint er, mangelte sowohl jedweder Berührungspunkt in den beiderseitigen Gesetzen — die beiden Kunstarten waren zu verschieden — als auch das Verständnis für die Tradition.

[3]) U. a. S. X, XI der Einleitung; ebenso Seite 1, 22 ff., 36 ff.

[4]) Conc. Trid. ed. Richter (Lipsiae 1853); sess. XXII., sess. XXIV. c. 12 de ref., Molitor Seite 21.

[5]) Molitor Seite 70 u. 71.

[1]) Nur hie und da ist der Verfasser zu ängstlich besorgt, um uns so auszudrücken, den traditionellen Gesang gegen Angriffe in Schutz zu nehmen; so z. B. wenn er S. 28 die Neumen betr. sagt: „es darf nicht ohne weiters an eine Vereinfachung . . . gedacht werden". Objektiver würde man schreiben: braucht nicht. — Ferner S. 32 ist die Rede von einem Dekret der Synode von Rheims, das Übermaß der Melismen betr.; was in dem Dekret verboten wird, sagt der Autor, ist ein Übermaß, nicht aber jeglicher Gebrauch der Melismen; vgl. Seite 63 den Übergang von den Mailänder Vorgängen (Abweisung eines Gesuches von seiten des Papstes, um „keine Straße

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des Verfassers Gesamtzeichnung, wie er sie uns gibt, zuerst vorführen und dann, einige der Kritik entsprechende Bemerkungen daranknüpfend, unsern Standpunkt genau bestimmen, indem auch wir nach beiden Seiten hin die Gründe möglichst gerecht verteilen und würdigen, um so jedem Unbefangenen ein selbständiges Urteil zu ermöglichen und — schließlich eine Verständigung anzubahnen; denn wir glauben, daß eine ruhige, sachliche Arbeit die beiden Richtungen einander näher und näher bringen wird, so daß sie zuletzt miteinander die theoretische und praktische Seite der Choralfrage lösen werden.

Reform![1]) Was heißt Reform? Im Sinne des Kirchenrates von Trient und der seine Beschlüsse ausführenden Päpste, sowie der päpstlichen Kommissionen zur Leitung der liturgischen Reformen (meist unter Vorsitz des Kardinals Sirleto) war Reform Erhaltung des guten, bewährten Alten und Absonderung des Unnützen, Profanen.[2]) So ging man vor bei der Revision des Missale, des Breviers; so bei der Ordnung der ambrosianischen Liturgie in Mailand (S. 64); so auf den Partikularsynoden (S. 22 ff.).

Was fanden diese berufenen Faktoren über den Choral zu urteilen? Das Konzil hat einfach bestimmt, daß die Kleriker in den Seminarien denselben studieren und pflegen sollten;[3]) ja es wollte außer dem Choral jeden Gesang und jede Musik in der Kirche verbieten; jedoch begnügte es sich schließlich in der 22. Sitzung,[4]) die unwürdige und unreine Musik auszuschließen.

Und was haben die Partikularkonzilien im Choral zu reformieren für gut befunden? Sie mußten sich im Auftrag des Trienter Kirchenrates[5]) über den Stand des Kirchengesanges in ihren Sprengeln Bericht erstatten lassen und ihrerseits einen Bericht samt Würdigung der Gewohnheiten und Bedürfnisse der Einzelkirchen nach Rom senden. Ihr Urteil ist also sehr wertvoll. Die Provinzial- und Diözesansynoden behandeln und regeln zumeist die Anpassung der Chorbücher an die neugeordnete Liturgie. Wenn, wie der Verfasser S. 28 ff. ausführt, einige Synoden eine Kürzung der Neumen verlangen, so seien zunächst die (mißbräuchlich gebildeten) „Anhängsel" an die Grundform der Melodien, besonders der Antiphonen, gemeint. Wenn sodann die Konzile von Cambrai 1565 und Rheims 1564 und 1583 die Beschneidung der Notenanhäufungen fordern und die richtige Textbehandlung nach Accent und Quantität einschärfen, so könnten, meint der Verfasser (S. 29 ff., 31 ff.), vereinzelte Mißbräuche oder lokale Verhältnisse als Begründung dienen. Die Synode von Krakau 1621 verbietet die Mensur im Choral.

Die Choraltheorie[1]) hielt im allgemeinen noch an der Autorität früherer Jahrhunderte, an einem hl. Bernhard, Gafori, Bonaventura von Brescia u. a. fest, ebenso an der Tradition des Gesanges mit ihren Lehren vom Gleichwert der Choralnoten und der rhythmischen Bedeutung der geschlossenen Neumen, von der guidonischen Hand und den Deduktionen und Mutationen, von der Neumentafel und deren Lesung und Vortrag, soweit wir aus den kargen Aufzeichnungen über diesen von den Theoretikern „immer stiefmütterlich behandelten Punkt"[2]) schließen können. Freilich zeigt sich schon der Einfluß der Mensuraltheorie, aber noch ist die Tradition im wesentlichen unverändert, so daß ein äußerer Eingriff durch eine eigentliche Choralreform ungeboten schien.

Die italienischen Choralnotendrucke, die der Verfasser in großer Menge, wenn nicht vollzählig, bis zum Jahre 1577[3]) kritisch prüfend vorlegt, „folgen[4]) im allgemeinen den traditionellen, auch in der Theorie herrschenden Grundsätzen der Choralnotation. Die Drucke haben die denkbar höchste Vollkommenheit nicht erreicht, genügen aber in der Mehrzahl billigen Anforderungen; ja man würde jener Zeit ... schweres Unrecht zufügen, wollte man diese Ausgaben auf gleiche Stufe mit jenen des 17. und 18. Jahrhunderts stellen ... Und wenn auch (darin) manche Trübungen der Tradition sich einstellten, so darf ihr Einfluß ... doch nicht als eine merkliche Fälschung oder Korrumpierung aufgefaßt werden.... Eine Choralreform vermochten diese Drucke weder zu er-

für andere Neuerungen zu eröffnen") zur Choralreform in Rom, und S. 231 ff: der Verfasser verteidigt die Auffassung, daß im Schreiben Palestrina's an den Herzog von Mantua vom Choral die Rede sei, will aber doch dessen Urteil nicht als Urteil über den Choral gelten lassen.

[1]) Molitor Seite XI der Einleitung, und 63, 262 u. a.

[2]) S. 3, 65 u. 284.

[3]) Sess. XXIII.

[4]) Sess. XXII. decr. de obs. et evit. in cel. M. Richter S. 475.

[5]) Sess. XXIV.

[1]) Der Verfasser bietet in den meisten Kapiteln nur von den italienischen Verhältnissen ein Bild.

[2]) S. 89. Das meiste hierin nämlich leistete die lebendige Tradition, die Schule. So Vanneo, Peter Aron, Ang. da Picitono, Zarlino, Aiguino da Brescia, Salinas u. a.

[3]) S. 94–11. [4]) S. 119.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schweren noch als unerläßliches Remedium ... heraufzubeschwören." [1])

Der Schwerpunkt der „Choralfrage" lag aber [2]) „in der Art der Textbehandlung und im ausgedehnten Umfange der alten Melodien". [3])

Was sagen die Theoretiker des 16. Jahrhunderts in Betreff der Textbehandlung? Teilweise unter dem Einflusse des Humanismus, teilweise auch durch ein natürliches Gefühl geleitet, hatte die Theorie den Kampf wider den „Barbarismus" [4]) zunächst in der Polyphonie aufgenommen. In der Polyphonie war ja dieser Fehler zu offenkundig; [5]) das war auch ein Grund, den einige Prälaten beim Konzil in Trient gegen dieselbe geltend machten. Und die Partei, welche unter den Musiktheoretikern dagegen auftrat, erstarkte immer mehr und kehrte allmählich ihre Waffen, zuletzt mit ganzer Schärfe, gegen den Barbarismus im Choral. Vicentino und Tigrini gebrauchen schon sehr starke Ausdrücke (gegenüber dem gemäßigteren Rossetti oder Ornithoparch und Finck). Um so auffallender erscheint die Thatsache, daß nicht ein einziger von allen die Forderung einer Umarbeitung der Choralmelodien aussprach. Nur der Bischof Cyrillo Franco hielt eine inhaltliche Vertiefung der Gesänge durch eine Bearbeitung derselben nach griechischen Mustern für möglich und zeitgemäß. In dem Streit der Theoretiker verteidigen die einen sogar die alten Prinzipien des Chorals, wie Salinas, andere, wie Finck, anerkennen den Vorzug beider Schulen, andere statuieren bloß den Widerstreit zwischen einst und jetzt, wieder andere wollen durch Kompromisse die beiden Richtungen ausgleichen, wie Rossetti. [1]) Das Vorhandensein der Barbarismen war (wie in der Polyphonie) im Choral notorisch. Aber in der Polyphonie waren sie „durch den mehrstimmigen Satz und den Takt, und durch die damit zusammenhängende schwerere Belastung leichter Silben viel gravierender als im Chorale und meist nur die Folge einer sklavischen oder selbst falschen Nachahmung des letzteren, in diesem jedoch konnte das Beleidigende solcher Unebenheiten durch einen rhythmisch geordneten Vortrag gemildert oder ganz verwischt werden." (S. 190).

Ebensowenig lesen wir in den Theoretikern eine Forderung nach Kürzung der umfangreichen Melodien. [2]) Viele, die wir schon kennen, sind voll Bewunderung für den alten Gesang, wie Rossetti, Vanneo, selbst, wenigstens in den Hauptpunkten, Konrad von Zabern; und ein Glarean, der in der Präfatio zu seinem „Dodekachordon" nicht genug zu jammern weiß über Differenzen in den Choralbüchern seiner Zeit, [3]) und der immer die Notwendigkeit einer Reform im Choral betont, solange es sich um Richtigstellung der alten Melodien, der Eigentümlichkeiten der Modi an sich und in den einzelnen Melodien handelte, spricht mit Begeisterung von den gregorianischen Melodien. [4]) Für die Vortrefflichkeit der genannten Melodien spricht noch der Umstand, daß selbst das protestantische Kirchenregiment [5]) die römischen Melodien beibehielt, in manchen Gemeinden bis ins 18. Jahrhundert. Schließlich sei noch bemerkt, daß Franz de Brugis, ein Franziskaner, ein Graduale correctum herausgab, worin er die Fehler der damaligen Bücher zu korrigieren suchte; er hatte aber an den Melodien selbst nichts auszusetzen. Sein Werk ist heute noch sehr angesehen. Eine Krisis für den unveränderten Fortbestand der traditionellen Choralmelodien ist demnach, wie es scheint, der Theorie des 16. Jahrhunderts unbekannt. [6])

So stand also die Choraltradition im allgemeinen einheitlich und unverdorben da; nur

[1]) S. 113. [2]) S. 188.

[3]) Deswegen behaupten die Freunde der Choralreform vom Jahre 1577, seit mehr denn hundert Jahren sei eine Stimmung in der Luft gelegen, die dem Gesange des Mittelalters ungünstig war, und es habe deswegen alles nach Kürzung der langen Melodien gerufen. Siehe Molitor S. 207. Vgl. übrigens Déchevrens S. J. Etude de Science musicale III., wo S. 222 gesagt wird, es sei seit dem 12. Jahrhundert das ständige Bestreben der Musiker gewesen, die Choralmelodien zu verkürzen.

[4]) So nannte die damalige humanistisch gebildete Welt jeden Verstoß gegen die Prosodie, ebenso gegen die griechisch-klassische Textunterlage unter Gesänge (gemäß Accent und Quantität), sowie gegen die der Sprache sich anschmiegende Melodiebildung. S. u. a. Erasmus Dial. de recta latini graecique sermonis pronuntiatione 1528 S. 123 ff.

[5]) Man sehe nur einige Partituren von Isaak durch, einem angesehenen Komponisten, (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien, Artaria 1898 V. 1.) oder von Fevim, Brumel, Andr. Antiquus de Montona 1516, selbst von Vittoria, und man wird staunen über die Vernachlässigung, ja Unterdrückung des Accentes und der Quantität. Mol. S. 193.

[1]) S. 188 ff. Vgl. S. 125.

[2]) S. 200 ff.

[3]) Molitor S. 186, aus Sala Vita di S. Carlo Borrom. S. 148 ff. [4]) Molitor S. 202 ff.

[5]) R. v. Liliencron: Über den Choralgesang in der evang. Kirche. 1881, Heft 144 der deutschen Zeit- und Streitfragen. Vgl. Prætorius Syntagma 1614. Bd. 1. S. 459 ff. Ebenso Eitner Monatshefte X. 1878. S. 81-82.

[6]) U. a. O. S. 202.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

viele verschiedene Lesearten[1]) und da und dort einige Fehler waren in den Chorbüchern aufscheinend, so daß ein Glareau und Franz de Brugis klagt, der Choral sei in den einzelnen Ländern, ja selbst in Diözesen und einzelnen Ordenskirchen sehr verschieden. Allein solange jede Kirche für sich eine feste Chorpraxis besaß, waren solche Verschiedenheiten in Wirklichkeit sehr untergeordnet.

Die ausführenden Organe des Kirchengesanges, die Chöre,[2]) standen nach den Mitteilungen zeitgenössischer Autoren, eines Konrad von Zabern, Pietro de la Valle, Aiguino von Brescia u. a. in Bezug auf musikalische Bildung und Kunstleistung auf mittelmäßiger Höhe und zeigen neben einzelnen Schattenseiten, als da sind Fehler in der Disziplin, die Manieren der Sänger Bravourarien zu improvisieren, „Koloraturen" und andere Schnörkeleien im Choral und in den polyphonen Gesängen anzubringen,[3]) doch manche recht lichtvolle Züge.

Nach dieser Darstellung der Verhältnisse war eine eigentliche Choralfrage, d. h. das Bedürfnis einer Umbildung der Melodien oder einer Reform im strengen Sinne des Wortes nicht vorhanden; wohl aber wäre eine Reform im Sinne einer Restauration am Platze gewesen. „Den Rhythmus der Musica plana in möglichster Reinheit wieder herstellen, seine Grundlagen und Gesetze systematisch entwickeln und in ihrer ästhetischen Bedeutung dem Verständnis der ausführenden Chöre näherbringen: das wäre gewiß eine zeitgemäße, dem konservativen Geiste des Tridentinum und der liturgischen Reformkommissionen Pius V. nicht widerstreitende Aufgabe gewesen, eine Aufgabe, die ... der Reform eine einflußreiche Stellung in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik sichern mußte."[4])

Wenn aber demgemäß eine eigentliche Reform weder notwendig, noch wünschenswert war, was für eine Reform beabsichtigte dann Gregor XIII. mit seinem Breve vom 25. Okt. 1577? Gemäß seiner strengkonservativen Gesinnung, die er bei der Reform des Martyrologiums, der Revision des corpus juris und der Approbation der ambrosianischen Liturgie bethätigte, sagt der Verfasser,[5]) konnte er einzig die Erhaltung des bestehenden Gesanges wünschen und nur accidentelle Änderungen, Auslassungen und Anpassungen an den neuen Text des Missale, also nur eine äußere Ordnung oder Reform im Auge haben. Das beweise auch der Wortlaut seines Breve selbst. Denn es heiße: animadversum est, Antiphonaria, Gradualia ... post editum breviarium et missale ex Concilii Tridentini praescripto quam plurimis barbarismis ... esse referta. Die Zeitangabe post breviarium editum müsse zu referta bezogen werden; eine Verbindung mit animadversum est sei unstatthaft. Der Sinn sei sonach: Die Mängel, welche durch die Choralreform gehoben werden sollen, als da sind obscuritates, contrarietates, superfluitates, barbarismi, „datieren seit Erscheinen des Tridentinischen Breviers und Missale (post breviarium editum)," sind aus privaten Accommodationsversuchen entstanden und sollen von den beiden Künstlern durch eine mustergültige Anpassung der Chorbücher an die neugeordneten Texte beseitigt und für die Zukunft unmöglich gemacht werden.[1])

Wir können — um unsere Bemerkungen zu beginnen — dieser Argumentation uns nicht anschließen. Der Subjektsatz Antiphonaria .... post editum breviarium ..... esse referta quam plurimis barbarismis, bezieht sich ganz und in allen seinen Teilen (also auch in der Temporalapposition post breviarium editum) auf sein Verbum animadversum est und besagt: Nach der Ausgabe des Breviers und Missale (1570) hat sich eine Menge von Barbarismen gezeigt (ist eine Menge .... bemerkt worden). Diese Barbarismen und überflüssigen Zuthaten sind somit seit der Herausgabe der liturgischen Bücher offenkundig; daß sie alle erst seitdem sich gebildet hätten, und das durch die Schuld der Komponisten und Schreiber, wie der Autor will (S. 51), ist nicht im Text enthalten; denn in diesem Falle müßte das post editum br. in sensu restrictivo, nicht explicativo, angewendet werden, wozu hier kein Anhaltspunkt vorhanden, weil der Satz ganz allgemein ist.[2]) Ob also diese Fehler alte oder neue seien, oder beides zugleich, steht nicht im Context.[3]) Allerdings

[1]) U. a. S. 186.
[2]) S. 150—183.
[3]) S. 177.
[4]) S. 213 u. 214. [5]) U. a. S. 65.

[1]) S. 50.

[2]) Man könnte auch das Lemma aus der Logik herbeiziehen: Propositio affirmativa non est exclusiva. Es müßte (im entgegengesetzten Sinne) heißen: ex tempore editi Breviarii ... esse impleta. Wozu brauchte übrigens das Breve, wenn es bloße Anpassung an Missale und Brevier befahl, soviele Ausdrücke von purgare, corrigere und reformare?

[3]) Der Verfasser fürchtet für den heil. Gregor d. Gr., S. 50, wegen der von uns angenommenen Auffassung des Breve. In diesem nämlich würden auch die Komponisten verantwortlich gemacht für die Fehler des Chorals, also auch der hl. Gregor. Aber (erstens) der Text des Biographen Gregors be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist mehr als wahrscheinlich, daß manche Unklarheiten und Überflüssigkeiten bei Unterlage des neuen und vielfach gekürzten Textes von selbst sich bildeten, ohne Schuld auf irgend welcher Seite. Da aber das Breve von Nachlässigkeit, Unwissenheit und sogar Böswilligkeit bei all den vielen Barbarismen u. s. f. spricht, so sind auch alte Fehler anzunehmen; das Breve will somit im Anschluß an die liturgische Reform auch die Choralbücher von allen Fehlern „reinigen" und bei dieser Gelegenheit zugleich „reformieren".

Unter der Voraussetzung des Autors müßten in der kurzen Zeit von 1570—77 auffallend viele und vielerlei Fehler, Barbarismen, Unklarheiten, Widersprüche, Überflüssigkeiten in die alten Handschriften und neuen Drucke sich eingeschlichen haben. Von den neuen Drucken bringt der Verfasser eine genaue Liste, fortgeführt bis zum Jahre 1577,[1]) lobt ihre Sauberkeit und Genauigkeit, weiß aber nichts von den neuen Barbarismen u. s. w. zu bemerken; es waren „übrigens, sagt er, in der kurzen Spanne Zeit 1570—77 . . . in Italien nur wenige Choraldrucke erschienen."[2]) Und von den alten Handschriften sagt Parasoli in seiner Eingabe an K. Borromäus 1592,[3]) daß sie „im Vergleiche zu den Drucken nur wenige verfehlte Korrekturen und Irrtümer enthielten."[4]) Außerdem mußten nach des Verfassers Annahme viele Berichte über auswärtige Handschriften und die seit 1570 sich darin befindlichen Barbarismen und Überflüssigkeiten in Rom eingelaufen sein. „Wir haben aber," berichtet er selbst, „bis zur Stunde keine Nachricht darüber, ob und woher die Verfasser des Breve[5]) von auswärts Berichte erhalten und auf Grund derselben die Aufgabe ihrer Reform näherhin bestimmt haben."[6]) Und so, fügt er S. 186 hinzu, wissen wir nicht, welche Verhältnisse jenen Männern vor Augen schwebten, welche das päpstliche Reformbreve inspirierten.

Nach alledem ist die Auffassung des Autors vom Breve unhaltbar, und damit fällt auch seine These in ihrem ersten Teile; was den zweiten Teil derselben betrifft, so stellen wir zunächst der Tradition (in den Eigenschaften, um die sich die Reform dreht) eine ebenso alte oder noch ältere Gegentradition entgegen, und weiterhin werden wir sehen, daß der „Sieg der Tradition" nur ein äußerer war. Auf der anderen Seite gewinnt die schon erwähnte Ansicht derer, die das Breve als Ausdruck der Grundsätze der Reformpartei und damit die aufgetragene Revision als Reform im eigentlichen Sinne betrachten — es sind die Freunde der Neuschule —, sehr an Wahrscheinlichkeit, welche der Gewißheit sich nähert, nicht wegen des Wortlautes des Breve an sich, welches wegen seiner allgemein gehaltenen Ausdrücke zu dehnbar und unbestimmt ist und deswegen in Bezug auf die Bestimmung des Objektes der Reform für sich allein keine abschließende Beweiskraft hat, sondern wegen der Beziehung seines Inhaltes zu den Anschauungen der Künstler damaliger Zeit, insbesondere eines Palestrina und Zoilo, und der ganzen „neuen Schule", wie der Verfasser sich ausdrückt. Haben die beiden Meister den Papst Gregor XIII. in Betreff des Chorals informiert und zum folgenden Reform-Breve inspiriert,[1]) wie der in Rom weilende spanische Priester Don Fernando de las Infantas in seinem Bericht an König Philipp II. vom 25. November 1577 behauptet, so war es natürlich, daß sie ihn nach ihren Anschauungen und Grundsätzen inspirierten, indem sie mündlich oder schriftlich Bericht erstatteten; es ist das der gewöhnliche Gang der Geschäfte. Die liturgischen Bücher wollte man alle richtigstellen, mit ihnen auch den Gesang. Über diesen wurde ein Gutachten verlangt; das gaben die beiden Künstler. Ihre Grundsätze sind die im Breve ausgesprochenen, sie decken sich mit denen der modernen zeitgenössischen Schriftsteller[2]) sogar dem Wortlaute nach; es sind dieselben Anschauungen, welche Palestrina in seinem Schreiben an den Herzog von Mantua[3]) entwickelt, die nämlichen Ausdrücke, die er darin gebraucht, gleichsam sein Programm in der Reform.

Mit der Informierung seitens der Meister ist wohl correlativ die Direktive seitens des Papstes und der zur Reform beigegebenen Kardinalskommission, wenn auch Molitor dies nicht zugeben will. Da er dagegen keinen historischen Anhaltspunkt vorbringt,[4]) so ist das gewöhnliche Vorgehen in solchen Angelegenheiten für uns maßgebend. Es ist uns schwer zu denken, daß man mit dem Papste Pläne in einer sehr wichtigen Sache machte (im Anschlusse an die litur-

sagt: „Antiphonarium centonem compilavit." Gregor war nur Ordner. Andrerseits sind offenbar Komponisten nach Gregor, weil in gleicher Linie mit den Abschreibern und Druckern, vorausgesetzt. — Dagegen wo sind nach obiger Voraussetzung die Komponisten zu suchen, nämlich in der kurzen Zeit von 1570—77?

[1]) S. 111. [2]) S. 186. [3]) S. 184.
[4]) S. 187. Vgl. S. 57 ff.
[5]) Oder die Inspiratoren desselben.
[6]) S. 186.

[1]) S. 46, 56 u. a.
[2]) Erasmus, Vanneo, Vicentino, del Lago u. a. Siehe Molitor u. a. S. 131 ff.
[3]) Vom 5. Nov. 1578. [4]) S. 56.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gische Reform) und doch von ihm keine Anweisungen erhielt, ebenso daß die berufene Kardinalskommission in der Angelegenheit keine Winke, ja nicht einmal ein Lebenszeichen gab, bis Las Infantas ein Memorandum einreichte und von dieser Kommission eine beruhigende Versicherung erhielt. Das wäre gegen alle Erfahrung und Geschäftspraxis. Der Verfasser läßt die zwei Meister ganz nach eigenem Heft arbeiten und später (nach der eben erwähnten Erklärung der Kommission im Dezember 1579) fortarbeiten *gegen* die Intentionen des Papstes, was sehr unwahrscheinlich ist und deswegen nur starken Beweisen gegenüber angenommen werden könnte. Palestrina und Zoilo waren treue Diener der Kirche (Palestrina war ein Freund des hl. Philipp Neri und starb in seinen Armen 1594 2. Febr.), und haben sich, soviel bekannt, nie in Opposition gegen den Papst und die ihnen vorgesetzten Behörden gesetzt. Darum nimmt sie auch der Autor einmal bei einer andern Gelegenheit mit Recht in Schutz, gegen die Anschuldigung des Las Infantas nämlich,[1]) als hätten sie nur aus *Gewinnsucht* ihre Vorschläge bezüglich der Reform gemacht. (S. 213).

Das übrigens scheint entgegen den Aufstellungen des Verfassers S. 292 sicher anzunehmen zu sein, daß sowohl der Papst, als die beiden Künstler über die Tragweite des Unternehmens nicht klar waren. Die *Hauptgedanken* ihres Planes, die im Breve entwickelt sind, entnahmen Palestrina und Zoilo den Prinzipien der „neuen Schule", deren Haupt eben Palestrina[2]) war; die erste Idee zur Reform faßte vielleicht der Papst selbst in Erwägung der Beratungen des Konzils von Trient über Einheit in Liturgie und Reinheit in Gesang, ferner im Anschluß an seine eigene Thätigkeit zur Ausführung der liturgischen Reform, wobei er eben beobachtete, daß nicht nur in der Liturgie eine große Uneinigkeit herrschte, sondern auch im Gesange; und daher mag ihm, wie Parasoli und Fulgenzio in einer an Kardinal F. Borromeo gerichteten Bittschrift (nach 1592) behaupteten, der Gedanke und Entschluß gekommen sein, che si cantasse uniformemente nella chiesa di Dio.[1]) Es waren ja, wie oben dargethan, viele Variationen im gregorianischen Gesang nicht bloß in einzelnen Ländern, sondern auch in einzelnen Diözesen herrschend geworden; dazu kamen die Manieren der Sänger in den damals üblichen Koloraturen und Diminutionen, durch welche man, da man sie immer anzuwenden gewohnt war, auch den Choral verunstaltete und ungebührlich verlängerte. Dem gegenüber lag nahe, einen einfacheren und einheitlicheren Choral hergestellt zu wünschen. Was Gregor XIII. und seine Organe, Palestrina und Zoilo, im einzelnen von der Tradition des alten Chorals erhalten wünschten, was nicht, darüber fehlen uns alle Anhaltspunkte. Jedenfalls aber wurde damit, daß der Choral vereinfacht und „nach den Anforderungen der Zeit und den Regeln der Kunst"[2]) sozusagen etwas mundgerecht gemacht wurde, die Tradition des Chorals selbst nicht gerichtet oder vernichtet. Es gibt ja ein Mittelding zwischen Approbation schlechthin und Verurteilung,[3]) nämlich eine maß- und pietätvolle Korrektur, um nicht den etwas odiosen Ausdruck Reform zu gebrauchen. Lag diese Korrektur des Chorals in den Intentionen des Konzils von Trient? Der unbekannte Verfasser der „Information über die Choralreform"[4]) behauptet es und Molitor gesteht,[5]) daß seit 1592 das Breve Gregors XIII. mehr dahin erklärt wurde, daß innere ästhetische Mängel im Chorale schon 1577 eine Reform opportun gemacht hätten und daß ihre Entfernung und Verbesserung der Weg zu einer vom Konzil oder von Gregor XIII. ersehnten Uniformität im Kirchengesange gewesen wäre. Und in der That, sollte die Kirche, nachdem sie auf allen Gebieten eine Reform ins Werk gesetzt, einzig *in ihrem Gesange* die Errungenschaften der neuen Zeit verschmähen? „Diese Frage durfte und mußte gestellt werden,"[6]) sagt selbst Molitor. Eine interessante Episode wird uns aus der Geschichte der von Pius IV. nach dem Tridentinum eingesetzten Kardinalskommission zur Reorganisation der päpstlichen Sängerkapelle berichtet. Einer der beiden Kardinäle, Vitelozzi, ließ sich auf seiner Wohnung mehrere kirchliche Kompositionen vortragen zur Probe, ob in ihnen der *Text verständlich*

[1]) In seinem Memorandum an Gregor XIII. vom Dez. 1578 od. Jänner 1579. Einen gleichen Vorwurf von seiten des Musikers Cimello (in seinem Bittgesuch an Card. Sirleto) weist Molitor zurück (S. 211), indem er sein Programm mehr „lächerlich, als beachtenswert" findet. Diese letzten Worte zitiert er aus der Besprechung der Brosch. Respighi's im K.-Musik. Jahrb. 1900. S. 172.

[2]) Molitor S. XIII. u. a.

[1]) Molitor S. 184 mit Anm.

[2]) So drückt sich der Verfasser hinsichtlich des von ihm sehr empfohlenen Graduale reformatum des Franziskaners Franz de Brugis S. 209 aus.

[3]) Molitor S. XI der Einleitung.

[4]) Einige Jahre vor 1599 geschrieben. Das Original ist in Florenz, Archivio di Stato.

[5]) S. 55. [6]) M. S. 64.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wäre.[1]) Einige wurden als unbrauchbar zurückgewiesen, andere, voran die des Palestrina, für kirchlich erklärt. Das ist ein Beleg für das Interesse der damaligen kirchlichen Kreise für die Verständlichkeit der Textworte im cantus sacer. Demnach hätte Dejob nicht so unrecht, die Choralreform aus dem Geiste des Konzils abzuleiten. Wenn wir uns nicht ablehnend[2]) gegen diese Ansicht verhalten, kommen wir auf den Kern der „Choralfrage" zu sprechen.

War zu einer Reform des Chorals ein äußerer oder innerer Grund vorhanden, so gab es in der That eine Choralfrage; war kein derartiger Grund vorhanden, so war die ganze Bewegung nur eine Unternehmung der Künstlerpartei. Der Verfasser stellt sich, wie wir gesehen, zur letzteren Ansicht und bringt für die ganze Bewegung lediglich als Veranlassung zwei Punkte vor: die Reaktion der neuen Schule gegen die Vernachlässigung[3]) der Quantität und des Accentes und gegen die Schwerverständlichkeit des Textes, zunächst in der älteren Polyphonie; bald erhob man die gleiche Klage gegen den Choral. Sodann war die neue Künstlerschule getragen vom Humanismus, der auch auf diesem Gebiete die altgriechischen Gesetze für die Metrik, Prosodie und Textbehandlung wiederherstellen wollte. Rezensent möchte als Vertreter der ersten der ebenerwähnten zwei Anschauungen vor allem einen äußeren Grund für eine Reform, den wir auch den praktischen nennen können, anführen:[1]) die Ausführbarkeit des Choralgesanges. War damals und ist jetzt ein Gesang, der einige Male siebzig, oft fünfzig und vierzig Noten auf einer Silbe aufweist, für den Durchschnitt der Chöre, welche nicht Priesterchöre sind, leicht ausführbar? Unsere Laienchöre — die zwei Gattungen von Chören müssen immer unterschieden werden — haben weder die technische Übung für eine gute Ausführung langer Melismen, noch die dazu unleugbar erforderliche ascetische Schulung; einige Melismen, wie die Alleluja-Jubilationen, haben überdies nur wahren Sinn beim Priesterchor, der um den Altar geschart, gleichsam nur eine Person ist mit dem amtierenden Priester. Wir haben diesen Gedanken schon einmal in der Innsbrucker Zeitschrift „f. kath. Theologie" Jahrg. 1897 S. 751 ff., allerdings etwas kursorisch, ausgesprochen und hatten auch damals nur Laienchöre im Auge. Wir wissen uns übrigens in diesem Punkte (infolge von Privatbesprechung) eins selbst mit dem einen und andern Chordirektor der „alten Schule" von Solesmes.

[1]) Molitor S. 21. Das Nähere in Ambros, Gesch. d. Musik, 4. Bd. S. 15 ff., wo auch Kard. Borromäus genannt ist. Vgl. Dr. Haberl „die Kardinalskommission von 1564" im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1892. Pallavicini Hist. Conc. Trid. 3. Teil. S. 249 ff. Die Episode wurde, wie bekannt, später durch einen drastischen Ausspruch des Kardinals ausgeschmückt.

[2]) Die Choralreform war nach dem bisher Erörterten nicht bloß eine äußere Ordnung der Chorbücher (wie der Verfasser behauptet), sondern nach dem Breve des Papstes, das hier zunächst maßgebend ist und in Bezug auf das Ziel der aufgetragenen Revision genügende Klarheit zu bieten scheint, zugleich eine innere Musterung oder eigentliche Reform; und diese Reform war einschließlich eine Ausführung der Dekrete des Kirchenrates über Einheit und Genauigkeit der Liturgie, und über den Anschluß des Gesanges in der Kirche an das liturgische Wort (s. „Stimmen aus Maria-Laach" 1894 S. 125), lag sonach im Geiste derselben und schloß analog der liturgischen Reform zwei Momente in sich: Ausscheidung des Überflüssigen und Ungereimten, und Herstellung eines einheitlichen, würdigen Notentextes. Die Revision war ja, wie aus dem Folgenden noch klarer werden wird, wünschenswert, ja praktisch und auch ästhetisch notwendig (für die Laienchöre).

[3]) Siehe oben unser Referat darüber. — Die neue Schule, sagt der Verfasser, S. 147 u. a., konnte ihre Theorie verteidigen für ihre Schöpfungen, brauchte aber nicht hinüberzugreifen auf den in sich künstlerisch abgeschlossenen Choral. „Man übertrieb die fremden Fehler und die eigenen Vorteile". Ebenda.

[1]) Der Verfasser spricht nur vom ästhetischen (inneren) Grund rücksichtlich einer Choralreform oder Nichtreform. Den praktischen läßt er ganz außer Auge. Und doch ist er unabweisbar. Selbst der Verfasser der zwei Artikel vom 2. und 3. Dez. vor. Jahres (1900) in der Germania zu Berlin, der mit Schärfe den alten Choral verteidigt, schlägt eine kürzere Ausgabe, ein Compendium, vor; und neuestens tritt A. Lhoumeau in der Musica sacra (Heft Août-Septembre) von Namur für eine zeitgemäße Kürzung ein. Jetzt, so führt er aus, wo die früheren Solo-Gesänge des Chorals, wie Graduale, Traktus, Responsorien u. ä., von den ganzen Chören gesungen werden — und dieser Gebrauch sei zu loben, — ist es notwendig, diese Gesänge zu vereinfachen; sonst werden sie schlecht oder auch gar nicht gesungen.

Die Redaktion der nämlichen Zeitschrift dagegen will die Soli und den ganzen Choral erhalten wissen; denn „den Choral abkürzen heißt ihn entstellen". Woher aber die Solisten nehmen, besonders bei den mittelgroßen und kleinen Chören?

Von hohem Interesse für Abkürzungen und Umbildungen der Choralgesänge des neunten Jahrhunderts (im 14. Jahrh. durch Julian von Speyer) ist das Buch von P. Hilarin Felder „Die Reimofficien" 1901.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vom praktischen Standpunkt aus also hat, glauben wir, eine Reform volle Berechtigung.

Indes auch vom ästhetischen Gesichtspunkt aus war mehr als ein in der Eigenart des Chorals gelegener Grund vorhanden,[1]) eine Anpassung desselben an neue, oder vielmehr neubetonte Grundsätze, für die Masse der Chöre wenigstens, zu wünschen; nicht als ob deswegen der traditionelle Choral, durch Alter und tausendjährigen Gebrauch, durch Kunstvollendung in Melodie-Bildung und -Zeichnung, durch Tiefe des Ausdruckes und Erhabenheit der Affekte, gleich ausgezeichnet und ehrwürdig, in seinem Wesen verurteilt würde, wie der Autor meint, sondern weil es allen lebenden, d. h. im Gebrauch stehenden Künsten natürlich ist, sich in accidentellen Dingen den Zeitforderungen anzuschmiegen.[2])

Vor allem ist zu nennen — wir beginnen hiemit zugleich die Gegentradition darzulegen — der „uralte Streit über die Textbehandlung seitens der Musiker", wie Molitor richtig S. 135 bemerkt, der zu Zeiten mehr, zu Zeiten weniger Beachtung fand,[3]) aber im 16. Jahrhundert wieder besonders entbrannte. In Bezug auf Textbehandlung nun ist im traditionellen Choral, was der Verfasser oft anerkennt und gleichsam als ein patentiertes Vorrecht für denselben in Anspruch nimmt, eine große Willkür oder eine Fülle von „Barbarismen" zu finden. Zwar mildert der geordnet rhythmische Vortrag, wie der Verfasser bemerkt,[4]) die Härten, aber Härten sind es doch. Sowie diese Härten empfunden wurden von Boëthius Severinus (in seinem bekannten Werke de musica,[5]) von Alcuin, dem Freunde Karls d. Gr., in seinem Buche de philosophia[6]) (Abteilung Musik), von Aurelianus Reom. (bei Gerbert l. c. VIII), von vielen Musiktheoretikern des Mittelalters, angefangen von Cassiodor, Notker, Hukbald und Guido, bis zu Johann de Muris und Engelbert von Admont.[1]) — Guido von Arezzo z. B. findet es unschön, wenn die Melodie in einen gewissen Widerspruch gegen die Wortbetonung trete (u. a. Disc. art. mus. S. 15), und verlangt deswegen, daß die Sätze der Melodie mit den Sätzen des Textes sich decken und lange Töne mit langen Silben zusammenfallen —, weswegen diese Theoretiker stets Regeln für den Ausgleich zwischen Sprache und Melodie angeben,[2]) so wurden sie später, und vielleicht noch mehr empfunden zur Zeit des Humanismus, von einem Erasmus, der[3]) sagt, daß zur Zeit des Ambrosius dem Unterschiede der Silben Rechnung getragen wurde, daß man auch im Vortrage diesen Unterschied so lange beachtet habe, bis eine grobe Unkenntnis der Sprache und ein zügelloses Lärmen der Sänger dazu nötigte, sich zu „dieser" ungleichen Gleichmäßigkeit[4]) (inaequalem aequalitatem) zu bequemen"; ferner von Vicentino in seiner Antica musica l. IV. c. 29, wo er viel klagt über die Sänger, die „das Wort ganz ersticken"; sodann von einem del Lago, der über den Gesang seiner Zeit klagend meint, eine aller Barbarismen ledige Textunterlage sei ein gewisses Vorrecht der „Gebildeten" unter den Musikern oder der in die Schulgrammatik Eingeweihten; weiterhin von einem Zarlino und Franko, die der Verfasser S. 128 und 144 zitiert als „wider den Barbarismus der alten Schule" sprechend. Es ging demnach neben

[1]) Wir nennen deshalb diesen Gesichtspunkt den inneren Grund der Reform.

[2]) Wir glauben hiemit zugleich, daß der Choral nicht in dem Sinne ein abgeschlossenes Kunstwerk ist, wie man voriges Jahr (1900) öfter (so in der Germania 2. Dez., im Osservatore Cattolico zu Milano, 27. Dezbr.) lesen konnte, als gelte das berühmte Wort von ihm: Sit sicut est, aut non sit! — er ist ein hohes Kunstwerk, ein eigenartiges und fertiges und in diesem Sinne abgeschlossenes, aber ein lebendes und dienendes Kunstwerk, das wie von Gregor I., so von jedem andern Papste der Liturgie accommodiert werden kann —, sondern daß er noch einer Vervollkommnung de bono in melius fähig ist. Vgl. Autor S. 147, 190 u. a.

[3]) Marius Victorinus klagt über die Willkür der Musiker in der Behandlung der Silbenquantitäten, ebenso Boëthius und Albinus. Siehe Molitor S. 135. [4]) Siehe oben.

[5]) II 30 u. a. [6]) Gerbert Bd. I. S. 41.

[1]) Ambros G. d. M. S. 28—218. Kirchenmusikalisches Jahrb. Jahrg. 1886—88. Vgl. G. Gietmann S. J. Musik-Ästhetik S. 104 u. a.

[2]) Zumeist nach der Metrik der Griechen, z. B. Hukbald (Musica enchir. pars I. Migne CXXXII. 993 ss., Gerbert I, 182 ss.): „Wie man die Zeitdauer von kurzen und langen Silben beachtet, so sieht man auch auf gedehnte und kurze Töne, damit (sie) . . . zusammenstimmen und die Melodie sich wie nach Versfüßen bewege." Janssens (le rhythme du chant grég. p. 21) unterscheidet 3 Klassen der neueren Theoretiker: Äqualisten, Mensuralisten und Anhänger des oratorischen Rhythmus. Aber alle 3 Klassen berufen sich auf die alten Theoretiker.

[3]) Dialogus de recta latini græcique sermonis pronuntiatione, apud inclytam Basilæam in officina Frobeniana A. 1528. Seite 123 f., Molitor S. 126.

[4]) D. h. zu der damals üblichen Gesangsform in Spondäen. Das war eine andere Art von „Barbarismus".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Choraltradition stets ein „Wider" einher, bis zu Palestrina (und von da bis zu unseren Tagen).[1]) Und gerade jetzt, wo Philologen, Dichter und Musiker die Herrschaft des Wortes in der Kunst, speziell im Gesang, so sehr betonen, wo die Richard-Wagner-Schule durch die möglichst innige Verschmelzung von Wort und Ton und durch die Theorie des „Sprachgesanges" so große Erfolge erzielt, wo auch Kirchenmusiker für die Anwendung dieser Theorie im Kirchengesang eingetreten sind,[2]) besteht eine mächtige Strömung für die Übertragung der Grundsätze des Sprachgesangs auf den Choral. In der Medicæa ist der erste Versuch dazu nach den Prinzipien der Humanisten zu Palestrinas Zeit gemacht worden; unsere gebildeten Sänger wollen in ihrer Mehrzahl nach dieser Theorie singen.

Eine besondere Eigentümlichkeit des alten Chorals, wie der Verfasser selbst (S. 224) hervorhebt, ist die Belastung der unbetonten kurzen Silben unmittelbar nach dem Wortaccent mit meist reichen Melismen. Von seiten der Solesmeser sagt man nun zwar (Paléographie, Einleitung S. 24 ff.), wir glauben im allgemeinen mit Recht, daß die unbetonten Silben, besonders wenn sie Quantitätslängen sind, zur Aufnahme längerer Notengruppen geeigneter seien, als die scharf betonten; denn diese (accentuierten) verlieren die Kraft ihres Accentes durch eine Fülle von sie belastenden Melismen.[3]) Andrerseits jedoch wird durch das Anhäufen von vielen Tönen unmittelbar nach (oder vor) der Accentsilbe der Accent oder vielmehr seine Kraft ebenso geschwächt, wenn nicht ganz vernichtet.[4]) Sodann ist die Menge der Neumen auf den Endsilben vielleicht, wie Gietmann meint, bloß eine Eigenheit des 9. und 10. Jahrhunderts, hervorgegangen aus dem Streben der Sänger, Fiorituren, Schnörkel anmutig anzubringen, wo es ging,[1]) nicht aber eine besondere Schönheit.

Übrigens, wie der Verfasser und obengenannter P. Gietmann ganz richtig bemerken, hat in der christlichen Zeit im Abendlande die Musik, die profane, wie die religiöse und kirchliche, immer eine gewisse Freiheit in der Textbehandlung beansprucht, und eigentliche allgemein anerkannte Gesetze darüber sind bis jetzt nicht vorhanden. Nur die Griechen hatten für Wort und Ton gleichsam einen Guß nach Prosodie und Metrik.[2]) In den ersten christlichen Jahrhunderten dagegen hat man die volkstümliche Deklamation des liturgischen Wortes zur Herrschaft gebracht. Dies war notwendig nicht bloß in Rücksicht auf das einfache Volk, sondern auch in Anbetracht der aufkommenden reicheren Melodien, in denen die Regeln der Metrik sehr schwer durchzuführen sind; die Griechen hatten eben syllabische Gesänge, in denen Deklamation und Prosodie eines war. „Der erste Schritt dazu war," sagt K. Chr. Fr. Krause, „die Befreiung der Melodie von den Fesseln der Prosodie."[3])

Eine alte parallele Tradition „wider die Choraltradition" findet sich auch bezüglich des zweiten Hauptpunktes der „Choralfrage", nämlich bezüglich der langgedehnten Melismen. Sie geht nachweisbar bis in die Zeit Karls d. Gr. zurück. Papst Stephan schickte[4]) etwa zwölf Sänger

[1]) Den historischen Beweis für diesen Zeitraum zu liefern, liegt nicht im Rahmen des vorliegenden Buches.

[2]) Witt, Mus. sacra 1881, XIV 89 ff. Weber im Cäcilienkalender 1883 S. 66 f. P. M. Ortwein O. S. B. „Über Sprachgesang", Broschüre 1884, Regensburg, Seiling. Drei Regeln stellt Witt über Sprachgesang für Komponisten auf: Die betonten Silben sollen länger dauern; sie sollen in höherer Tonlage stehen, sollen auf gute Taktteile fallen. Es genüge aber eine dieser 3 Eigenschaften; besser wende man alle an.

[3]) Anders urteilt Gietmann S. J. in seiner Musik-Ästhetik S. 104 n. 125.

[4]) So sagen namhafte Philologen, denen dieser Punkt vorgelegt wurde. Um nur einen (mit seiner Erlaubnis) zu nennen: Ottavio Cagnacci S. J., ein in ganz Italien bekannter Professor der klassischen Sprachen, der Korrektor der Gedichte des Papstes, sagt unumwunden: Per questo accumulare di melismi sopra la sillaba, che segue la sillaba accentuata, si guasta la virtù dell' accento.

[1]) Gietmann l. c. S. 300. Vgl. „S. Cecilia" Jahrgang 1900. Torino n. 9. S. 8. Innsbrucker Zeitschrift 1897, IV. Heft S. 751.

[2]) Siehe Aristoxenus 10 lib. de Musica, u. a. B. I. S. 52, Westphal, Musik des griech. Alt., Leipzig, 1889. Ambros, G. d. Musik I. Band (v. Sokolowsky).

[3]) Darstellungen aus der Geschichte der Musik. Göttingen 1827. S. 97. Fleischer, Neumenst. I. 9. Kapitel. Ambros II. S. 70 ff. Allein später scheint man nach vielen Stellen in Guido v. Arezzo (Microl. c. 15. Migne CXLI, 394; Gerbert Scr. I. n. 15.), Aribo Scholasticus (Gerbert S. II. 227), Hukbald (Mus. enchir. I. Migne CXXXII, 993 ss; Gerbert I. 182 ss) u. a. zum poetischen Rhythmus der Griechen zurückgekehrt zu sein; Déchevrens nimmt diesen schon für den Anfang des Chorals an. (l. c. S. 296 u. a.)

[4]) Ambros G. d. M. II. Bd. 105 ff. Diese waren vor den gleich anfangs erwähnten Mönchen geschickt. Vgl. Kirchenmusik. Jahrb. 1896 S. 64. S. A. Schubiger „Sängerschule" S. 4.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

an den Hof Karls d. Gr. Aber ihre sonderbaren und langen, nicht einmal übereinstimmenden Melodien fanden Mißfallen und Widerspruch. Und im 10. Jahrhundert schon hat Notker Balbulus († 912) an die Stelle der langen Endmelismen die Sequenzen gesetzt, nachdem er lange darüber nachgesonnen, wie er den cantus sine littera zu einem bestimmteren Ausdrucke bringen könnte. Er setzte einfach Texte unter die dem Alleluja folgenden Neumen (sequentes neumas).[1]) Ebenso führte Tuotilo ungefähr zur gleichen Zeit die Tropen ein, Texte, welche man unter andere lange Neumen setzte. Mit dem 13. Jahrhundert beginnt außerdem gegenüber dem melodischen Prinzip in der Musik das harmonische zu keimen[2]) und dementsprechend im Volke das Gefühl dafür zu erwachen; die Gründe, das Hexachordon naturale, der Discantus, Fauxbourdon, Organum, die daraus sich entwickelnde Polyphonie, gehören in ihrer Ausführung nicht hieher. Gewiß ist aber, daß infolge davon der Geschmack für das Reichmelodiöse sich verminderte und mehr der Harmonie sich zuwandte.[3]) Früher war es, wie der Verfasser S. 66 ganz gut sagt, sozusagen eine Notwendigkeit, beim Mangel jeglicher Harmonie im Reichtume der Melodien und Melismen einen Ersatz zu suchen, um den Glanz des festlichen Gottesdienstes zu erhöhen. Jetzt aber war es anders. Im 14. und 15. Jahrhundert entwickelte sich die Polyphonie, und zu Palestrinas Zeit hatte sie ihren Höhepunkt erreicht. Schon deswegen, abgesehen von den bereits angeführten Gründen, finden wir in seinem Jahrhundert viele, sehr eindringliche Stimmen gegen die lang gezogenen Melodien. Vicentino, den der Autor selbst zitiert,[1]) meint, dieser Gesang stimme mehr zum Lachen als zur Andacht,[2]) ähnlich sprechen sich del Lago, Konrad von Zabern und Nucius aus.[3]) Und die Partikularsynoden? Wenn sie, wie der Autor S. 28 erwähnt, die Kürzung der Neumen vorschreiben, wollten sie bloß die „Anhängsel" an die Antiphonen verbieten, wie Molitor sich äußert, oder auch andere Anhängsel? Es ist nicht zu erweisen; der Ausdruck ist allgemein. Und die zwei Synoden von Rheims 1564 und 1583?[4]) Wollten sie mit ihren kategorischen Dekreten über Accent, Quantität und Textbehandlung, über Kürzung der „in ungebührlicher Weise gehäuften Noten" vielleicht einen allgemein empfundenen Mißbrauch treffen? Wahrscheinlicher als das Gegenteil.

Wenn auf diese Weise im Choral, d. h. in dessen accidentellen Eigenschaften: Art und Weise der Textbehandlung und Melismenreichtum, Tradition und Gegentradition, welch letztere ein lebendiger Protest gegen die erstere ist, nebeneinander hergehen, wenn diese Gegentradition von den ersten Größen der Choral-Theorie getragen ist, wenn sie wahrscheinlich (nach dem sensus obvius der Dekrete) von den Partikularsynoden und zuletzt vom Breve Gregors XIII. selbst gestützt wird: welche von beiden Traditionen gilt nun? Welchem Geschmack geben wir den Vorzug in Rücksicht auf unsere Verhältnisse? Die Reform Gregors XIII. und die heutige Schule des „Sprachgesanges" geben darauf die praktische Antwort. Die Gegentradition hat übrigens eine ebenso alte Geschichte, wie der Gesang selbst. Im Gesang wollen und müssen die zwei wesentlichen Elemente, Sprache und Melodie, nebeneinander eine gewisse Selbständigkeit einnehmen; häufig aber kommen sie miteinander in Konflikt. Das Musikalische (auch absolut Musikalische genannt) will sich ohne Rücksicht auf das Wort

[1]) Ambros l. c. 2 Bd. S. 117 ff. mit Anm. über den Namen „Sequenz". Vgl. G. Gietmann l. c. S. 104. Ebenso Kirchenmusik. Jahrb. 1886 S. 7. Ferner „Stimmen aus M. L." 1897. 2. Heft S. 60. Auch A. Schubiger „Sängerschule" S. 35 ff. Dr. P. Wagner hat unter seinen Thesen in der Revue von Paris, wie eingangs erwähnt, auch eine über die Sequenzen und Tropen, worin er diese auf byzantinischen Ursprung zurückführt. Neuerdings nennt uns Filippo Ermini in der Rivista Internazionale zu Rom, Nov.-Heft 1901 S. 363 die Normandie als Heimat derselben. Es kam, schreibt er, um das Jahr 860 aus der von den Normannen zerstörten Abtei Jumièges (im heutigen Département Seine inférieure) ein Mönch nach St. Gallen, der ein Antiphonarium mit sich trug, wie es zu Jumièges im Gebrauch war. Darin standen an Stelle der Jubilationen oder Pneumen Texte, von denen der Mönch berichtete, daß sie in seinem Kloster gebräuchlich waren. Notker Balbulus, von dieser neuen Form der Jubili angeregt, machte sich daran, selbst „Alleluja-Verse" zu verfassen und wurde so der älteste Sequenzen-Dichter. Übrigens finden sich ähnliche cantus cum litera an Stelle der Alleluja-Vokalisen schon in der ältesten griechischen und orientalischen Liturgie. Siehe W. Smith und Cheetham A Dictionary of Christian Antiquities, London 1880. Die fortschreitende Choralforschung wird Licht in die Sache bringen.

[2]) Heinrich v. Herzogenberg in „Vierteljahrsschr. für Musik-Wissenschaft." Leipzig 1891. 1. Heft 133—137.

[3]) Vgl. Mol. S. 144. Gietmann l. c. S. 310.

[1]) S. 131. [2]) L'antica mus. l. 4, c. 18. und 30., S. 80—87.

[3]) Molitor S. 148.

[4]) S. 31, 32. Vide oben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

entfalten und auf Kosten desselben „breit machen"; und das Wort als Organ des geistigen Gehaltes fordert Dienstleistung von der Melodie.[1]) So verhält es sich auch hinsichtlich des Chorals. Ist darin das absolut Musikalische überwiegend, wie im „traditionellen" Choral, so erheben die Anhänger des Sprachgesangs Einspruch; will die Sprache mehr nach ihren Gesetzen den Gesang beherrschen, beschweren sich die Vertreter der alten schönen Melodien über Verstümmelung derselben. Und beide haben in ihrer Weise recht. Wir sind überzeugt, daß der Choral durch jede Kürzung mehr oder weniger einbüßt am Musikalisch-Schönen, am absolut Musikalischen, wie das der Fall war in der „Reinigung"[2]) des alten Chorals von seiten Palestrina's (in der Medicæa). Der Fluß der Melodie, die feine Zeichnung, auch manchmal die Sanglichkeit, leiden durch eine Korrektur; abgesehen davon, daß der reiche Strom der Melodie und mancher ihn bereichernde Brunnquell verloren geht. So sind, um uns prosaischer auszudrücken, drei Ornamentneumen bei der Medicæa-Ausgabe unterdrückt worden: pressus, strophicus und neuma finale. Dagegen wird von der anderen Seite mit Recht bemerkt, daß durch die Kürzung und Korrektur (nach den Erfordernissen der Sprache) andere bedeutende Vorteile erzielt werden, nämlich ein mehr plastisch gedrungener Bau der ganzen Melodik, schärferes Hervortreten der Verhältnisse der Sprache in Accent und Quantität, größere Beweglichkeit des Rhythmus und damit Belebung der Melodie, und nicht zuletzt größere Verständlichkeit, die eben doch beim Gesang in erster Linie zu stehen scheint. Wir glauben, in der vergleichenden Anhörung der beiden Sangesarten, der „traditionellen" zu Emaus und der reformierten zu Regensburg, ebengezeichnete Unterschiede selbst gefunden zu haben. Diese genannten Vorzüge hat nach dem Urteile Gietmann's S. J.,[3]) Kornmüller's O. S. B.,[4]) Edmund Langer's,[5]) Th. Schmid's S. J.[6]) u. a. trotz mancher die Melodik betreffenden Mängel die Medicæa.[7]) Darum verdient diese Ausgabe eine nicht bloß praktische, sondern auch ästhetische Beachtung.

[1]) Bekannt ist ja das Axiom R. Wagner's: Musica famula poëseos.

[2]) S. den Brief Palestrina's an den Herzog von Mantua. Mol. S. 231.

[3]) Musik-Ästhetik u. a. S. 100 u. S. 323.

[4]) Kirchenmusik. Jahrb. Jahrg. 1890 S. 83 ff., 1897, 1900.

[5]) Kirchenmusik. Jahrb. Jahrg. 1897 S. 111 ff.

[6]) Stimmen aus Maria-Laach, 1894, 7. 8. Heft und 9. S. 483.

[7]) S. das zweite Referat über „Reform-Choral".

Aber die „Tradition des alten Chorals des heiligen Gregorius" können wir nicht vernachlässigen oder gar zerstören, sagen die Traditionalisten. Sie haben recht; die Tradition ist nicht bloß ein kirchliches, sondern auch wissenschaftliches und künstlerisches Postulat, womit man in gesunder „Continuität" das wahrhaft Gute forterhält und fördert. Und sie sind bis jetzt „in possesso", d. h. sie sind mit ihren Studien die Tradition betreffend den übrigen Gelehrten, die darum sich bemühen, voraus und können einstweilen die Tradition mit dem größeren Rechte für sich in Anspruch nehmen. Sie mögen darum den alten Choral in seinen Wurzeln noch mehr erforschen als bisher, sie mögen ihn pflegen in ihrem opus Dei wie ein Heiligtum; sie sind ja (wir meinen natürlich zunächst die Benediktiner von Solesmes und Beuron) die berufensten Hüter der echten Kunst der Kirche. Aber sie mögen es den Laienchören, um welche zunächst der deutsche Cäcilienverein sich annimmt, nicht verargen, sich eine etwas praktischere und ansprechendere Ausgabe des Chorals verschaffen zu wollen. Von der Medicæa wird im zweiten Bande Molitor's, also auch in seiner Besprechung, eingehender zu handeln sein. Unterdessen aber möchte noch eines ausdrücklich der Beachtung aller Choralfreunde vorgestellt werden: ist die Choraltradition schon sicher auf Gregor zurückgeführt und in sich selbst klargestellt?[1]) Die Solesmeser glauben, wie wir eingangs unseres Referates berichteten, die sichere Lesart Gregors des Großen zu besitzen; die Vergleichung der 1200 Handschriften untereinander und wiederum ihre Zusammenstellung mit einigen (allerdings nur „fränkischen") Neumenhandschriften[2]) ist an und für sich ein starker historischer Beweis, aber, weil rein historisch (d. h. bloß äußere Vergleichung) gegenüber der Kritik nicht unanfechtbar. Denn die Handschriften sind weder unter sich (sind sie Kopien oder Originale?), noch gegenüber ihrem (möglicherweise gemeinsamen) Ursprunge kritisch-philologisch geprüft, und so ist der Beweis schließlich geradezu zweifelhaft. In der That, gerade die auffallende Ähnlichkeit all dieser vielen Handschriften und der Mangel erheblicher Varianten darin scheint zu beweisen,

[1]) D. h. haben wir, selbst angenommen, daß wir die Choralschrift Gregors besitzen, die echte Lesung davon?

[2]) Die fränkischen Neumen stehen alle fast auf gleicher Höhe und lassen darum nur schwach das Steigen und Fallen der Stimme erkennen. Vgl. Gietmann l. c. S. 297. Oskar Fleischer „Neumenstudien" II., 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

daß sie aus einer Quelle geflossen sind und daß demnach nur eine Art, die Neumen zu lesen, der ganzen Übertragung zu Grunde liegt. Von Guido dem Aretiner rührt die Kunst her, die unsicheren Neumen in Noten zu fixieren. Er fertigte zuerst ein Antiphonarium nach dieser Weise der Übertragung an; brachte eines nach Rom zum Papste Johann XIX., der ihn außerordentlich günstig aufnahm, „im Antiphonarium wie in einem Wunderwerke herumblätterte und selbst sich (von ihm) Unterweisungen im Gesange geben ließ" nach seiner Methode und seiner Notation.[1]) Kein Wunder also, wenn nicht bloß Schüler und Freunde, sondern viele, die von ihm und seinem Wunderwerke hörten, sich eifrig um eine Abschrift seines Exemplars bemühten. Die notierten Codices zunächst in Italien wären hiemit glaubwürdig als von Guido's Exemplar durch Abschrift herrührend erklärt.[2]) Zugleich zwingt sozusagen die damalige große Verwirrung in Gesangs-Tradition und -Praxis und Neumenlesung im Zusammenhalt mit der Ähnlichkeit aller 1200 Übertragungen zur nämlichen Annahme. Denn es gab zu Guido's Zeit soviel verschiedene Lesearten der Neumen, als verschiedene Schulen bestanden; und deren waren sehr viele. So berichtet uns Guido's Zeitgenosse Johannes Cotton: „Jeder singt derartige Neumen nach seinem Gutdünken höher oder tiefer .... Selten stimmen drei in einem Gesang überein, geschweige denn tausend. Denn da sich jeder auf seinen Magister beruft, so ergeben sich soviele Arten zu singen, als Lehrer in der Welt sind" (Gerbert II, 257 ff.). Hukbald klagt ähnlich; er erfand die Dasia-Noten zur Fixierung der „zweideutigen" Neumen (Gerbert I, 117). Und Guido selbst, der eine Leseart fixiert hat, wenn er auch begreiflicherweise andere Lesearten zum Vergleiche herbeizog und die mündliche Tradition benützte, sagt, es stimme kein Lehrer mit dem andern überein, der verschiedenen Antiphonare gebe es nicht zwei oder wenige, sondern jede Kirche habe ihr besonderes. Andere Lehrer änderten nach Gutdünken, man wolle es also auch ihm nicht verübeln, wenn er geringe Änderungen anbringe und den Gesang in einer Notenschrift vorlege, die jedes Kind lernen könne. (De ignoto cantu bei Gerb. II, 34 ss.) Aus diesen Worten läßt sich schließen, daß die Tradition nicht mehr lebendig und bestimmt genug war, um alle Zweifel über die Leseart ohne „Änderung" — zu lösen. Dies mag zum Teil mit den Wandlungen zusammenhängen, welche die Ordnung der Melodien nach Tonarten vom 9.—11. Jahrhundert erfahren hat (Gevaert Melopée antique dans le chant de l'Eglise latine 1895). Und die Zeit von Gregor d. Gr. bis zum 9. Jahrhundert, hat sie die Tradition rein erhalten? Also eine Leseart, wenn auch noch so umsichtig redigiert und fixiert, aber erst im 11. Jahrh. (Guido starb beiläufig 1050) und unter so schweren Verhältnissen: bietet sie uns den echten Gesang Gregors d. G.? Es wird schwer sein, das zu behaupten. Somit sind wir über die echte Lesung der Neumenschriften, einschließlich des Antiphonarium zu St. Gallen, nicht sicher.

Deswegen ist die in der Paléographie hergestellte Leseart gegenüber der Kritik nicht endgültig abgeschlossen. Gelehrte, wie Déchevrens S. J. (Études musicales III tomi 1897/98), Houdard (l'art dit grégorien 1897, und le rhythme du chant dit grégorien 1898), Fleischer Oskar, Berlin („Neumenstudien" II Teile, 1895 und 97) bringen in ihren sorgfältigen Forschungen, die mit gewissenhafter Texterposition der alten Musikschriftsteller verbunden sind, eine „systematische Deutung der Neumen", aber abweichend von der Leseart der Paléographie. Sie arbeiten ganz unabhängig von einander und wenden jeder die philologisch-kritische Methode in der Deutung und Vergleichung der Handschriften an; um so wertvoller sind ihre Ergebnisse. Bis jetzt sind Déchevrens[1]) und Fleischer (dieser legt die

[1]) Guido im Briefe an seinen Freund Michael, Gerbert Script. II. 43. Vgl. Gietmann l. c. S. 116 ff.

[2]) Wie bekannt ist aus Ambros II 210 ff. (vgl. Gietmann l. c. S. 118), haben sich neben den erst entstehenden notierten Handschriften zugleich die Neumenhandschriften zwei Jahrhunderte lang im Gebrauche erhalten, ein Erklärungsgrund dafür, daß man nach und nach sich Notenschriften Guido's verschaffen konnte. Außerdem standen die Klöster, besonders die der Benediktiner, in regem Verkehr zu einander und teilten sich gerne ihre Arbeiten mit. Vgl. über die ganze Frage „Cäcilia" v. Trier Jahrgang 1877 und 1878. Ferner O. Fleischer Neumenstudien I. S. 2.

[1]) Déchevrens wirft bei seiner Texterposition der alten Theoretiker Dom Pothier öfter vor, daß er nicht die ganzen Texte und Contexte bringe, so z. B. im „Gregor. Choral" S. 164, wo vor und nach dem zitierten Worte Guido's zwei Sätze ausgelassen seien, die vom Takte, vom daktylischen, spondeischen und jambischen Dauermaß der Neumen sprechen; ebenso die Stelle: „Töne von langer, schwebender und kürzester Dauer sind an der Gestalt der Neumen abzulesen." Al. reg. de ign. cantu. V. Gietmann Ästhetik S. 352. Diese Stellen scheinen der Theorie Dom Pothiers vom Gleichwerte der Choralnoten zu widersprechen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

italienischen Neumen aus, welche durch ihre Stellung den Gang der Melodie erkennen lassen, und verspricht Melodie und Rhythmus aus ihnen herauszulesen; Déchevrens und Houdard forschen mehr dem Rhythmus nach) sich sehr nahe gekommen; Houdard weicht in einem Teile von ihnen ab; von einem abschließenden Resultat ist aber noch keine Rede. Um so mehr ist gegenüber Pothier zu betonen, daß das letzte Wort über die richtige Lesart des Chorals, also über die Auffindung zunächst der Lesart des 9., sodann rückwärts des 7. Jahrhunderts, noch nicht gesprochen ist. Man vergleiche nur das scharfe Urteil Gietmann's l. c. S. 353.

Wir hätten sonach drei Klassen von Theoretikern: Anhänger des oratorischen Rhythmus, Dom Pothier und seine Schule, welche durch maßvolle Hervorhebung des logischen und pathetischen Accentes und durch Berücksichtigung der Bedeutung jeder Silbe in ihrer sprachlichen und jeder Note in ihrer melodischen und rhythmischen Stellung eine möglichst angemessene musikalische Deklamation bezwecken; die Mensuralisten, welche den Takt im Choral lehren als ursprüngliche Eigenart desselben, wie Fleischer, Déchevrens und Houdard; zuletzt die Äqualisten, welche mathematische Gleichheit der Tondauer wollen und nur die Endsilben der Abschnitte ausnehmen. Dazu kommt als vierte Klasse die Theorie des „Sprachgesangs", welche von den Anhängern der neuen Schule (und der Medicæa) verfochten wird. Sie lehrt, Ton, Tonfall und Gliederung der prosaischen Rede seien das Hauptgesetz des rhythmischen Vortrags; denn nach den Gesetzen der gewöhnlichen Rede sei der Choral (wenigstens der gekürzte) komponiert oder neu redigiert; der Vortrag sei infolgedessen eine möglichst textgemäße Recitation.[1])

Was nun? Alte oder neue Schule, alter oder neuer Choral? Neume oder Note?[2]) Der Musiktheoretiker Hermann Finck[3]) stellt die alte und neue Schule einander gegenüber und sagt: „Vergleichen wir unsere jüngeren Musiker mit den Künstlern der früheren Zeit, so kann man mit Recht bekennen, daß die Alten die Kunst geboren, die Neueren sie ausgebildet haben. Beiden bleibt indes ein gleiches Lob, und beiden gebührt ohne Unterschied unser Dank. Waren die Alten in Behandlung der Proportionen .... tüchtig, so nehmen die Neueren .... darauf Rücksicht, den Noten die Textworte unterzulegen, so daß sie genau zu den Noten passen .... Zwar haben die Alten auch in diesem Punkte manches berücksichtigt, doch sind sie im allgemeinen hierin freier gewesen." Diese Vergleichung der zwei Schulen, glauben wir, verdient nach den obigen Ausführungen auch heutzutage noch Beachtung. Die alte und die neue Schule haben an und für sich ihre volle Berechtigung. Die alte Schule bewahrt in vollberechtigter Continuität das ererbte Kunstwerk, so wie es ist; die neue Schule sucht in gesundem Fortschritt an dessen jugendfrische Lebenskraft die Grundsätze des Sprachgesangs anzulegen. Die alte Schule, die Schule der kunstsinnigen und frommen Mönche, legt ihren ganzen Geist, ihre ganze Askese in die reichen Tongewinde: diese gelten ja dem opus Dei, dem Zentrum ihres Ordenslebens. Und schade wäre, wenn sie zu einem einfacheren Sangesdienst verurteilt würden! Die langen Melismen sind ihnen leicht und süß, die Härten der Textbehandlung, die übrigens bei den reichen Melodien immer unvermeidlich sind (vide 2. Recension), mildern sich sehr durch den rhythmisch geordneten Vortrag, und andere Schwierigkeiten gelten ihnen nichts. Mögen sie demnach auf diesen Gesang ein Privileg ähnlich dem ihres Officiums bekommen! An diesem Privileg könnten vielleicht alle Priesterchöre mit Zustimmung Roms und der betreffenden Bischöfe teilnehmen. Damit soll zugleich der neuen Schule Freiheit verstattet werden, und es wäre wünschenswert, daß beide Schulen, wenn die Choralforschungen einmal abgeschlossen sind, eine praktische einfache Choralausgabe für die Chöre im allgemeinen veranstalteten auf der Grundlage der Medicaea, oder, wenn man will, die Medicaea vervollkommneten; denn auch diese ist einer Verbesserung fähig.

Rom hat bis jetzt mehr den praktischen Standpunkt eingehalten und betont: nämlich Einheit im liturgischen Gesang und Ausführbarkeit desselben unbeschadet der Vorrechte vieler Kirchen und Klöster auf ihren eigenen Gesang. So wird die Einheit betont im Breve vom 15. Nov. 1878, so die praktische Ausführbarkeit in einem Reskript der Ritenkongregation am 23. Febr. 1880, wo unter anderem gesagt wird: „Diese hervorragenden Schriftsteller

[1]) Vgl. Gietmann l. c. S. 353 ff.

[2]) Note wird vom Autor S. 214 die „reformierte" Neume genannt; durch die Choralreform nämlich, sagt er, wurde die in sich rhythmisch gegliederte Neume (nach ihren etwa 16, früher, gemäß dem Antiph. von St. Gallen im Anhang, 55 Formen; vide D. Pothier Les Mélodies grég. 1880 S. 38 ff.) in eine Reihe formloser Töne oder Noten aufgelöst.

[3]) Practica Musica, Vitebergae 1556. l. V. de arte eleganter canendi.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(Lambillote und Bonhomme) haben die Melodien der Codices herausgegeben; aber diese sind so überladen mit Neumen, daß man sie für unpassend erklären muß, den verschiedenen Funktionen und den kanonischen Horen zu dienen, wie sie vom Konzil von Trient festgesetzt sind."

Es erübrigt nur noch, nach der Darstellung des Verfassers die geschichtlichen Daten der „Choralreform" unter Gregor XIII. kurz anzuführen. Palestrina war das Haupt der Reformpartei, der neueren humanistisch denkenden Künstlerschule [1]) und er blieb seinen Grundsätzen treu; [2]) in einem Jahre hatte er (vom Herbst 1577 an) sein Manuskript fertig gestellt (Mol. S. 239), worin er die „Barbarismen, Unklarheiten (obscuritates), Widersprüche und superfluitates" des Graduale nach den Bestimmungen des päpstlichen Breve entfernte; [3]) die Drucklegung jedoch, die schon eingeleitet war, wurde durch die Intervention des spanischen Königs Philipp II. verhindert. Der König glaubte sich in seinen Privilegien und überhaupt in der Unabhängigkeit seiner Maßnahmen für die Wohlfahrt des Landes beeinträchtigt. Einen anderen Grund der plötzlichen Druckeinstellung gibt der Entwurf zu einer Bulle für das Graduale von 1614—15 an, nämlich die durch die Reform notwendig gewordene Beschaffung von neuen Choralbüchern für alle Kirchen unter unerträglichen Kosten und die damit zusammenhängende Belastung der ganzen Christenheit, wodurch „das so heilige Unternehmen odiös geworden wäre". [4]) „Und der Papst," heißt es ebenda, und zwar Gregor XIII., [5]) „ließ seinen Plan fallen, nicht zwar ohne großes Mißbehagen." Der Plan des Papstes scheint also doch nicht gar sehr der Ausarbeitung der Choralbücher, wie sie thatsächlich von Palestrina und Zoilo besorgt wurde, entgegen gewesen zu sein, [6]) sonst würde dieser Grund in diesem Entwurf als erster genannt; derselbe wird aber darin gar nicht genannt, und wird nur von Las Infantas nach seinem Sinne erwähnt. Politik also und Geld, d. h. die riesigen Kosten der Reform, haben zunächst dieselbe verhindert. Es waren nur äußere Gründe; daher war auch „der Sieg der Tradition" nur ein äußerer. Und Palestrina? Hat er jetzt, wie Baini [1]) zu erzählen weiß, das Manuskript zerrissen und in den Papierkorb geworfen? Molitor widerlegt Baini S. 241 und damit auch Mons. Respighi, [2]) der Baini gefolgt war. Palestrina, das „Haupt der Reformpartei" [3]) und der „Reformator des Chorals", [4]) hat nicht sofort nach dem ersten Memorandum de las Infantas die ganze Arbeit aufgegeben, [5]) sondern er vollendete sie, wie schon erwähnt, und hütete sein Manuskript. [6]) Er mochte wohl noch immer glauben, das Wort Gregors XIII. gegenüber Infantas und Philipp II., „che non si mutassino più" (le melodie) sei eine Beschwichtigung gewesen; er hoffte wahrscheinlich zugleich eine Wiederaufnahme des Planes von seiten des Papstes, der sein Breve nie zurückgenommen zu haben scheint; [7]) sonst ist, wie der Verfasser in der erwähnten Anmerkung S. 275 ganz richtig bemerkt, sein ganzes Verhalten unerklärlich.

In der That hatte er am Schlusse seines Lebens, wie der 2. Band Molitor's zeigen wird, die Hoffnung auf Wiederaufnahme der Reform. Der Tod überraschte ihn und riß ihn mitten aus seinen neuen Plänen heraus. Die definitive Ausfertigung des Manuskriptes war eine seiner letzten Beschäftigungen, dessen endliche Drucklegung eine seiner letzten Hoffnungen. [8]) „Einstweilen hielt eine kleine Truhe, diese Frucht der ersten Choralreform, in friedlich sicherer Gewahr." [9]) Das also steht fest: Palestrina ist voll und ganz und mit Überzeugung das Haupt der neuen Schule, und er ist es geblieben bis zum Tode, ja noch über den Tod hinaus in seinen Schülern; wieweit sein Manuskript nachher von seinen Schülern benützt wurde, ist ja nach Respighi selbst [10]) eine andere Frage; diese wird übrigens im 2. Bande vorliegenden Werkes ausführlich zur Sprache kommen.

Der Standpunkt in der Streitfrage bezüglich der Medicæa oder der Choralreform selbst

[1]) Molitor u. a. S. XIII d. Einleitung.

[2]) M. S. 260 Anm.

[3]) Vgl. damit die Ausdrücke Palestrina's im Schreiben an den Herzog von Mantua, M. S. 231.

[4]) Molitor S. 252.

[5]) Die erste Unterbrechung wird demnach ausdrücklich ins Pontifikat Gregor XIII. verlegt.

[6]) Wie wir schon oben ausgeführt haben.

[1]) Memorie storico-critiche della vita . . . di Giov. Pierl. da Palestrina. Roma 1828. Bd. II S. 116 ff.

[2]) Giov. Pierluigi da Pal. e l'emendazione del Graduale Romano S. 6 und S. 13.

[3]) Molitor S. XIII.

[4]) Molitor S. 226.

[5]) Respighi Nuovo studio . . . . S. 46—49.

[6]) Molitor S. 293.

[7]) Molitor S. 55 und 275 mit Anm.

[8]) Molitor S. XIII, XIV.

[9]) Molitor S. 293.

[10]) In seiner ersten Schrift S. 6 u. S. 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist somit verschoben:[1]) nicht mehr Palestrina steht als Haupt der ganzen Richtung in Frage oder so zu sagen im Brennpunkte der Diskussion, sondern die Berechtigung zu einer Choralfrage im allgemeinen und zu dieser im besondern. Darum haben wir eben diese Berechtigung so eingehend besprochen. Dr. Haberl gegenüber steht auf Grund des besprochenen Werkes fest, und es wird im zweiten Bande noch eingehender behandelt werden, daß die Choralreform, wenn auch dreimal offiziell begonnen, nie offiziell vollendet wurde und somit die Medicæa von 1614 und 1615 nicht offiziell genannt werden kann. Bei deren Erscheinen war nur ein bescheidenes cum permissu Superiorum beigegeben. Respighi gegenüber ist, wie schon angedeutet, die Führerschaft Palestrina's in der Reform sowie der letzteren Charakter als Reform im strengen Sinne festzustellen.

In einem nicht so wesentlichen Punkte stellt sich Molitor mit gewissenhafter Unparteilichkeit auf die Seite Haberl's, nämlich in der Erklärung der vielbesprochenen Stelle in Don Fernando's Memorandum an P. Gregor XIII., le qual cose, secondo che dichiarò il Rev. Maestro di cappella, . . . furono poi meglio considerate da loro . . . Einige wollten dieses dichiarò auf Palestrina beziehen trotz des Titels Rev^do Maestro. Molitor aber stellt S. 260 Anm. fest, daß von 1574—78 Bokkapadule als Protektor der päpstl. Kapelle den Titel Rev. Maestro di Cappella führte und daß die ganze Stelle auf ihn und die päpstliche Kommission anzuwenden sei (vgl. auch S. 262 Anm. 2).

In einem weiteren Punkt korrigiert Molitor Haberl und sich selbst, d. h. seine eigene Äußerung in einem Artikel der römischen Quartalschrift,[2]) als hätte Palestrina vom Anfang an bloß beabsichtigt, das Proprium de Tempore zu bearbeiten, welcher Auffassung auch Haberl beigetreten war;[3]) thatsächlich hat Palestrina nur diesen Teil gefertigt. Vgl. S. 234, 237.

Wir ersehen aus der ganzen Darstellung des Autors, daß er mit voller Gerechtigkeit und vornehmer Ruhe seines Amtes als Historiker waltet, wie wir schon eingangs hervorgehoben haben.

Noch bleibt zum Schlusse eine Anmerkung zu machen über einige Fehler, die sich in den Druck eingeschlichen haben. Seite 60 z. B. ist im vorletzten Satze wohl ein Wort ausgefallen, vielleicht „beweisen". S. 180 ist ein Zitat im Text nicht zu finden. S. 129 Z. 11 Barbarismus st. Barbarismus. S. 264 Anm. 2 Z. 6 „ist Rede" statt die Rede. S. 298 Z. 6 quibu statt quibus. Wir glauben durch Anführung dieser Druckfehler dem Verfasser einen Dienst zu erweisen. Auch möchten wohl einige stilistische Dunkelheiten verbessert werden, wie S. 263 Anm., S. 66 Z. 10 von unten, S. 69 erster Satz u. a.

Das Werk P. Molitor's hat, trotzdem daß es eine unhaltbare These vorführt, als Quellenwerk hohen dauernden Wert und wird von Freunden der alten wie neuen Schule mit gleichem Interesse und Nutzen gelesen werden.

Haben wir in der ersten Schrift des verehrten Verfassers seine These verworfen, so gereicht es uns zur Genugthuung, seine zweite Schrift mit vollem Lobe entgegennehmen zu können. Sie ist dem ersten historischen Teile nach eine Fortsetzung des besprochenen Werkes: die nachtridentinische Choralreform, mit Ausdehnung auf Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien und Portugal, bringt aber im zweiten, mehr ästhetisch-kritischen Teile — unseres Wissens überhaupt zum ersten Male —, eine Verteidigung seines Standpunktes gegenüber der Reform und den Reformen, aus inneren Gründen. Mit Freuden folgen wir ihm auf diesen Weg; denn Arbeit, nicht bloßes Behaupten oder Renommieren, wird uns näher bringen.

Der geschichtliche Teil ist bald erledigt. Mit Bienenfleiß und bewundernswerter Genauigkeit bringt der Autor unter den Kapiteln: Reform-Theorie (Begriff und Stellung des Chorals, Notenformen und Notenwert, Wort und Ton, der Tritonus), aus dem kirchlichen Chorleben, reformierte Choralbücher, eine genaue Schilderung des Standes, der Bestrebungen und des ganzen Verlaufes der „Choralreform" vom Ausgang des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Die erste Reform dieses Zeitraumes zu Rom 1614—1615 wird im 2. Band der „Nachtridentinischen Choralreform zu Rom", mit Anfang nächsten Jahres erscheinend, zur Darstellung kommen. Molitor verhält sich, seinem Standpunkte treu, ablehnend gegen jede Reform im eigentlichen Sinne, auch gegen die von 1577, wie wir gesehen haben, und die von 1614—1615, wie der eben erwähnte 2. Band zeigen wird. Der Gang seiner Beweisführung ist beiläufig folgender: Der tra-

[1]) V. Controverse Respighi-Haberl.
[2]) Oktoberheft 1899. S. 367.
[3]) Kirchenmusik. Jahrb. 1900. S. 173.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ditionelle Choral ist der Choral des hl. Gregor, darum braucht er keine Reform, wohl aber eine Restauration; daher ist jede Reform zweckwidrig, ja eine Verderbung und Verstümmelung des Chorals. „Declinare ab instituto corruptio est: ad institutum redire sanatio. In diesem Papstwort . . . . . sind die tiefsten Gründe des Mißerfolges dieser sog. Reformen und die Aufgabe angezeigt, welche der Restauration der gregor. Melodien zu lösen obliegt." Unkenntnis der Tradition und Willkür in der Schaffung neuer Formen aus den wirren Resten der verlassenen und zerstörten Tradition sind die Charakterzeichen der sogen. Reformer. Darum wird nur „Rückkehr zum Alten die Frage beantworten, die alle jüngeren Traktate gestellt, aber in ihrer grundsätzlichen Abkehr vom Alten nicht haben beantworten können: Quid est musica choralis?" (Seite 92; vgl. S. VII, VIII und S. 90.) Der Choral war zuletzt eine „Menge von ungeordneten Noten und verschwand nach 1600 immer mehr aus dem Gesichtskreise der Musiker von Profession und wurde allmählich Reservat der Choralisten." (S. 1.) „Seit 1850 verspricht eine bedächtige und pietätvolle Restauration dem verhängnisvollen Reformieren allmählich ein Ende zu bereiten." (S. VII.)

Das können wir dem Verfasser zugestehen, daß die privaten Reformversuche alle unglücklich waren und der Choral überhaupt immer mehr dem Verfalle zuging. Hätte Rom offiziell die Reformen von 1577 und 1614 vollendet, so wäre eine neue — wir glauben nach unserem Standpunkte eine glückliche — Ära der Medicea angebrochen, und die übrigen Reformversuche wären unterblieben. Nur Rom kann eine gesunde Reform ins Werk setzen. Für die Reform von 1577 und 1614 nehmen wir darum diesen Ehrennamen „Reform" in Anspruch, den der Autor S. 90 allen Korrekturen abspricht.

Der zweite, mehr ästhetische Teil verbreitet sich über die Erfolge der Reform, zu sehen an dem daraus hervorgegangenen Reformchoral.

1. „Kürzung war es, was die Mietlinge unter den Sängern[1]) nach Villa Lobos wollten, ehe noch die Theorie in die Reform einwilligte." „Und die Kürzung der Melodie versprach reichen Gewinn.[2]) Fielen die Melismen, so war mit ihnen eine erhebliche Anzahl anstößiger Barbarismen beseitigt. Das Wort sollte über den Gleichwert der Noten dominieren. Kurze Silben, kurze Noten; Dehnungssilben, längere Noten." Ganz richtig! Das alles steht im Zusammenhang. Bei langen Melismen ist die richtige Textbehandlung nach Accent und Quantität immer schwierig und — sagen wir es geradezu — unmöglich. Denn werden die langen Melodien über betonte (Accent-) Silben gebaut, so verwischt sich die Kraft des Accentes.[1]) Der Akut besteht in einer Hebung des Tones (ohne Dehnung, wenn nicht zugleich eine Quantitätslänge vorhanden ist); diese Hebung tritt aber bei reichen Melodien, streng genommen, entweder gar nicht hervor oder wird sofort im Beginn aufgehoben. Der Gravis besteht in einer Senkung des Tones; diese kann ebensowenig, wie die Hebung durch langgezogene Melismen ausgedrückt werden oder wenigstens wird sie sofort wieder paralisiert. Der Circumflex sodann ist Hebung und Senkung nach Art des $\prec\!\succ$. Auch diese kombinierte Modulierung des Tones wird, außer bei Quantitätslängen nicht wiedergegeben in gedehnten Notenfiguren, selbst nicht in auf- und absteigender Bewegung der Melodie, wenn diese nicht ganz kurz ist. Denn, wie es in der Paléographie[2]) richtig heißt, „der Accent ist seinem Wesen nach nicht bloß eine Hebung, eine kurze energische Bewegung, sondern auch eine zusammenhaltende Kraft, welche die verschiedenen Elemente und Silben, welche ein Wort bilden, in ein einziges Ganze vereinigt. Aus diesen unbestreitbaren Begriffen . . . . erhellt es klar, daß, jemehr man Noten der betreffenden Silbe zugesteht, man sich ebenso der Gefahr aussetzt, den Charakter und die Funktion des Accentes zu verletzen." Geradeso wird der Accent, wie wir im ersten Referate dargethan, zerstört durch die Melismen auf den unbetonten Silben, welche unmittelbar der Accentsilbe folgen. Das Gleiche gilt von den Silben unmittelbar vor dem Accent. In beiden Fällen wird die Quantität vernachlässigt, wenn kurze Silben mit Melismen belastet und lange Silben mit kurzen Noten versehen sind. „Das ist ohne Zweifel der Grund," fährt die Paléographie an der bezeichneten Stelle weiter, „welcher die Anwendung der Jubilen am Ende der Alleluja erklärt." Es ist überhaupt die Endsilbe, welche „als die tauglichste zur Aufnahme der Melismen" erklärt wurde (Paléographie, Ein-

[1]) S. 71. Der Ausdruck ist, wenn auch entlehnt, zu stark. [2]) S. 75.

[1]) S. die erste Rezension. Vgl. auch „Zeitschrift f. kath. Theologie" Innsbruck 1894, S. 543. Der Accent hat eine doppelte Funktion, eine für die betr. herrschende Silbe und eine für das ganze Wort, das er eben als ein Ganzes zusammenhält.

[2]) III. cap. 25 u. a.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

leitung III. 26.) und in der That sehr damit bedacht ist. Allein diese Vokalisen oder cantus sine litera, wie die mittelalterlichen Theoretiker sie nennen, sind eben auch nur „eine Eigenheit jener Zeit“ (des 9. u. 10. Jahrhunderts), wie manche Gelehrte[1]) sagen. Was bleibt also übrig[2]), als Kürzung? Kürzung allein wird die Fehler gegen die Textbehandlung oder die „Barbarismen“ verhindern; durch die Kürzung wird das Wort zur Herrschaft über den Gleichwert der Noten gebracht: wir haben den echten Sprachgesang. Das musikalische Element leidet zwar darunter, aber das sprachliche gewinnt.

2. Gegen die Kürzung eifert der Verfasser S. 73 und 74, er nennt sie unverständig und ungeschickt. Wenn er damit bloß die Versuche der Winkelreformatoren (nach Palestrina) im allgemeinen meint, kann man ihm, wie oben geschehen, recht geben; aber er scheint das Urteil auf alle Kürzungen (S. 71) auszudehnen und nie eine solche zuzulassen, selbst nicht für schwache Chöre, und mit ihm wohl die meisten seiner Richtung. Seine Gründe sind folgende: a) (S. 74 u. 75) die Kürzung nimmt α) charakteristische Bausteine aus dem rhythmischen Baue heraus, z. B. Wiederholungsmotive, Verdoppelungen der Bistropha und Tristropha, ja ganze (geschlossene) Neumen; β) sie beraubt die Melodien dieser zeitlichen Längenunterschiede und setzt an deren Stelle die modernen Zeitwerte, die nicht zum System des Chorals passen; γ) sie verstümmelt die Imitationen, worin das Prinzip der Steigerung und die Entwicklung der Melodie enthalten ist; δ) streicht häufig den nicht bloß symbolisch bedeutsamen[3]), sondern auch musikalisch notwendigen, weil von der Komposition so angeordneten, Abschluß im Jubilus des Alleluja; ε) setzt inkonsequent (sogar an unpassender Stelle) neue Noten ein, schiebt von unbetonten Silben die Melismen zu den betonten vor, bedenkt aber zumeist nur daktylische Silben mit langen und kurzen Noten (S. 77), und das alles, ohne sich um die melodisch-rhythmische Phrasierung zu kümmern; ζ) setzt an die Stelle des aufgegebenen Rhythmus keinen neuen oder nur einen schlechten (S. 80) aus den Trümmern des alten. Dabei erreicht die Reformkürzung b) doch nicht das, was sie will, nämlich größere Verständlichkeit und Sangbarkeit (S. 73). „Denn eine entstellte Tonlinie prägt sich viel weniger dem Ohre des Sängers und Zuhörers ein, als eine schön abgerundete, in der alle Glieder in einem Fluße dahinfließen, eines das andere beleuchtend .... und hervorbringend. Die mehr oder weniger leichte Ausführbarkeit eines musikalischen Satzes bemißt sich so wenig nach der Zahl der Noten, als das Memorieren eines Gedichtes nach der Zahl der Silben. Aber die Reform, aufs kleinliche gerichtet, gewann keine Kraft zu einer lebensvollen und einheitlichen Auffassung der Melodie nach deren Anlage und Charakter (S. 78). Durch Wegfall der Wiederholung, der Imitation, der Dehnung, verlor die Melodie an Charakteristik und Ausdruck, an dynamischer Abtönung, an Verständlichkeit und Eindringlichkeit“ (S. 85).

Gegen diese Gründe läßt sich vor allem einwenden, daß Molitor immer nur eine „ungeschickte“ und „unverständige Kürzung“, eine „entstellte Tonlinie“ voraussetzt, beziehungsweise alle Kürzungen für ungeschickt erklärt. Aber muß denn jede Kürzung ungeschickt sein und immer die Melodie, den Rhythmus und die Tonlinie entstellen? Um dies frägt es sich eben, ob es eine gute und eine schlechte Kürzung gebe. Wollte man jede Kürzung von vornherein verwerfen, so beginge man eine petitio principii, eine Voraussetzung des zu Beweisenden.[1]) Allerdings die Reformer vom 17. und 18. Jahrhundert haben im allgemeinen, um es nochmal zu sagen, ohne Sachkenntnis und Verständnis für den Choral gekürzt; Molitor mußte jedoch zuerst die Unzulässigkeit entweder jeder Reform überhaupt oder nur einer bestimmten beweisen und dann an genau bezeichneten Kriterien die Unzulänglichkeit oder gänzliche Unbrauchbarkeit aller dieser Reformen darthun. Statt dessen hat er nur das eine Argument, das eben auch, wie wir in der ersten Rezension dargethan haben, in seiner quaestio juris und facti nicht feststeht, die Tradition; sie ist ihm zugleich Kriterium. Die Tradition, sagt er, haben wir, sie genügt; jedes Verlassen der Tradition, also auch jede „Reform“, schreibt sich von Unkenntnis derselben her. Deswegen sind die genannten Reformversuche von vornherein Deformierungen. Und Palestrina's Reform? Auch die verwirft er, wie wir in obigem Referat auseinandergesetzt haben.

[1]) U. Kornmüller O. S. B. in „Kirchenmusik. Jahrbuch“ 1896 S. 96; G. Gietmann S. J. in „Musikästhetik“ S. 103.

[2]) Die wenigen erübrigenden Silben kommen nicht in Betracht.

[3]) Guil. Durandus rat. div. off. bei Villa Lobos c. 52: Neuma jubilus est ineffabile gaudium seu mentis exultatio habita de æternis.

[1]) Siehe im ersten Referat Lhoumeau's Gründe für die Kürzung. Lhoumeau ist ein Anhänger der Solesmeser Richtung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Er begründet das so:[1]) Choral und Polyphonie sind, mögen ihre Grundgesetze dieselben sein, in ihrer Anwendung verschieden, wenigstens von dem Augenblick ihrer Selbständigkeit, ihrer Entwicklung zur Eigenart an. Deswegen können sie gegenseitig nicht als Maßstab, nicht als Vorbild, sei es für Ausbildung, sei es für Regenerierung oder Umgestaltung dienen. Palestrina aber wollte, wie Fernando berichtet, die Melodien des Chorals den Regeln seiner Kunst anbequemen; sein Maßstab war die polyphone Kunst. Also versuchte er eine verwerfliche Arbeit.[2])

Wir stellen uns unter den zu Molitor's erstem Werk gegebenen Erklärungen zur Arbeit Palestrina's und seiner Schüler, und sehen darin einen guten Anfang einer Lösung der Choralfrage. Da wir in eben diesen Erklärungen den Beweis für die Zulässigkeit einer Reform und die Gesichtspunkte dafür geliefert haben, erübrigt nur noch, die Arbeit der Medicaea übersichtlich zu würdigen[3]) und zugleich die oben angeführten Gegengründe Molitor's entweder einer mangelhaften Reform-Redaktion zuzuweisen oder einfach abzulehnen, beziehungsweise durch Gründe für den guten Reformchoral (Vorteile desselben) aufzuwiegen. Die Reform Palestrina's nimmt durch Kürzung manche Neumen (wir nehmen „Neumen" immer in dem Sinne des Verfassers als geschlossene rhythmisch-melodische Figuren), besonders in der Wiederholung, weg, dazu die Ornamentneumen strophicus und pressus. Allein alle diese scheinen uns „charakteristische Bausteine" (vide a.) zu sein bloß im gedehnten, melismatischen Choral, wo die Entwickelung der Melodie durch alle möglichen Arten von Neumen, welche die Stelle der rhythmisch-melodischen Motive vertreten, vor sich geht, wozu auch die Ornamentneumen kommen teils zur Abwechslung und Verzierung, teils um die Neumen-Motive zu trennen, bezw. besser zu verbinden. In der Kürzung begnügt sich der Meister mit den notwendigsten Motiven zur Bildung der Melodie, läßt auch die Imitationen manchmal weg, was allerdings das musikalische Element beeinträchtigt, aber zu Gunsten der Textworte, streicht die Melismen über den Endsilben, da sie gegenüber den melismatisch kürzeren Vorsilben schon gar kein Verhältnis mehr bilden und überhaupt der Sprachdeklamation zuwider sind, gibt die Jubilationen als zu schwer zumeist auf, indem er ihren symbolischen Ausdruck in die Hauptmelodie zurückzuverlegen sucht, und bildet einen neuen Rhythmus, den der musikalischen Sprachdeklamation gegenüber der sprachlichen Gesangsdeklamation der alten Schule. Drei Gesichtspunkte hatte Palestrina, abgesehen von der Vereinfachung, bei diesen bedeutenden Änderungen, und nur wichtige Gesichtspunkte können es sein, um diese zu rechtfertigen. Zuerst mußte der liturgische Ideengehalt in der gut und verständlich vorgetragenen Sprache zur Geltung kommen, dann das Musikalische und hierin das zumeist Formale, die Melodie,[1]) plastischer und zuletzt ein damals neubetontes Element: der Ausdruck des lyrischen oder dramatischen Stimmungsinhaltes in der darnach geschaffenen oder bereiteten Melodie geboten werden.[2])

Es waren die drei Punkte, die Palestrina in seiner Kunst so sehr zur Geltung brachte und die er, wie sein Proprium de Tempore zeigt, auch auf den Choral übertrug. Dem Texte zuliebe „schiebt er die Melismen von den kurzen unbetonten Silben zu den betonten vor" (s. oben), entlastet überhaupt die kurzen Silben; der Deklamation nach Accent und Quantität wegen führt er die Längenunterschiede dreier Noten ein und bildet die Anordnung der Melodie nach den Verhältnissen der deklamierten Sprache; und für den Ausdruck der im Text liegenden Stimmung sucht er die formale (innere) Lyrik und Dramatik im Gegensatze zur symbolischen (bloß äußeren, dem Auge resp. Ohre im Melisma oder Jubilus erkennbaren) in die alten Melodien hineinzugießen, eine Lyrik und Dramatik, welche nicht allgemein oder abstrakt, sondern konkret, greifbar, nach den einzelnen Affekten abgetönt und darum mehr ergreifend sein soll. Dadurch erreicht er (entgegen den Ausführungen M.'s in b) ein dreifaches: einen freien, ungezwungenen Sprachrhythmus im Vergleich zum „oratorischen Rhythmus" der Solesmes-Schule, welche nach dem Ciceronianischen (sie beruft sich ja auf Cicero, Quintilian u. a. Redner und Rhetoren) Worte: „Es gibt keine anderen (oratorischen) Rhythmen, als die poetischen"[3]) vielleicht zum metrisch-proso-

[1]) Siehe Molitor Choralreform I (ersteres Werk) S. 64—71.

[2]) Vgl. Mol. I. S. 280 ff.

[3]) Wie wir in der ersten Rezension ausgesprochen, kommen wir in Molitor II. Bd. darauf zurück.

[1]) Die Melodie als in sich schon, durch die Motive samt dem Rhythmus, belebt und fertig, nicht erst durch den Rhythmus der Neumen zu beleben.

[2]) Edm. Langer in „Christl. Akademie", Prag 1894, 6. u. 7. Heft. Ebenso im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1897 Seite 111 ff.; Th. Schmid S. J. Stimmen aus M. Laach 1894, 9. S. 483.

[3]) Or. c. 56. Siehe auch die Stellen in den mittelalterlichen Theoretikern, die wir im ersten Referat zitiert haben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dischen Rhythmus der Griechen und der darauf fußenden Theoretiker des Chorals zurückkehren wird; sodann mit diesem Rhythmus und der formalen Lyrik eine größere Verständlichkeit nach Wortsinn, Ideen- und Stimmungsgehalt, und eine leichtere Ausführbarkeit oder Sanglichkeit (im allgemeinen). P. Alban Schachleiter O. S. B. in Emaus schreibt in „Histor. polit. Blätter" 1896, Augustheft S. 217: „Die alten Melodien sind schwer, sehr schwer zu singen; sie sind bedeutend schwerer, als die Melodien der editio Medicaea. Schon deshalb hat die römische Behörde gut daran gethan, wenn sie als offizielles liturgisches Gesangbuch .... eine einfachere, leichtere Edition wählte" .... „Was würde man zu hören bekommen, wenn die Chöre die reichen, ausgedehnten Jubilationen, wie sie die Handschriften bieten, zum Vortrag bringen müßten!"

Demnach hat nach unserm Standpunkte die Medicaea (außer den in obigem Referate angegebenen noch) folgende Vorzüge: sie ist einfach, der Sprache angepaßt, mehr plastisch und doch zugleich in fließendem Stile gehalten und läßt die Gemütsstimmungen mehr zur Geltung kommen.[1])

Dagegen lassen sich auch einige Fehler derselben nicht leugnen. Der Accent ist fast immer hervorgehoben, aber gar manchmal auf Kosten der melodisch-rhythmischen Phrasierung, welche überhaupt gegenüber dem sprachlichen Element hie und da nicht bloß zurücktritt, sondern selbst vernachlässiget ist, wie unsers Erachtens im Introitus: Spiritus Domini replevit orbem terrarum;[2]) es kommt dieser Mangel von der Nichtbeachtung der einzelnen Neumen und ihrer Kombinationen,[3]) indem Palestrina und nach ihm seine Schüler die Tongruppen und -Linien als ein fortlaufendes Ganze behandelten und nach ihrem Geschmacke zu einer Melodie bildeten. Es möchte wohl besser sein, in diesem Punkte soviel möglich die Tradition der Melodienbildung zu berücksichtigen. Ein zweiter Fehler hängt mit der Kürzung zusammen. Man nahm aus dem festen Gefüge einer Neume eine Note dafür heraus und schob fremde (oder mehr) Noten hinein, selbst so, daß harte Intervallensprünge entstanden. Ein anderer Fehler ist die einfache Abstoßung mancher Neumen und die dadurch entstehende Leere oder Dürre der Melodie, selbst in Hymnen, wie Tantum ergo. Auch möchte die Quantitätslänge mehr beachtet werden, besonders in der Konkurrenz mit einer Positionslänge, weil ihre Vernachlässigung leicht Härten in Aussprache und Rhythmus erzeugt; z. B. im Introitus: Gaudeamus .... celebrantes (sub honore SS. omnium), oder documentum in Tantum ergo. An diesen Punkt anknüpfend stimmen wir dem Verfasser bei, wenn er z. B. S. 78 beklagt, daß keine Theorie über Textbehandlung vorhanden ist.[1]) Eine Theorie über das Verhältnis zwischen Sprache und Musik, zwischen Ideen- und Stimmungsgehalt, ist unabweisbar notwendig.

Unter diesen Erklärungen und Bedingungen schließen wir uns einer gesunden Reform und einem gemäßigten Reformchoral an.

Brescia, Italien.

Prof. **Joseph Weidinger** S. J.

Kothe, Bernh., Abriß der Musikgeschichte. Mit vielen Abbildungen, Porträts und Notenbeilagen. 7., vermehrte und verbesserte Auflage von **F. Gustav Jansen.** Leipzig, F. E. C. Leuckart (Konstantin Sander). 1901. VI und 351 Seiten. Preis broschiert 2 ℳ, gebunden 2 ℳ 80 ₰.

Die erste Auflage des vorliegenden Buches[2]) erschien im Jahre 1874 und wurde unter Nr. 200 in den Cäcilienvereins-Katalog aufgenommen. Ebendaselbst wurde auch auf Seite 242 die 3. Auflage empfohlen und unter Nr. 1359 erhielt die 5. Auflage einen Platz. Das Buch verdankt sein Entstehen den „Allgemeinen Bestimmungen des Königlich Preußischen Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten vom 15. Oktober 1872 betreffend das Volksschul-, Präparanden- und Seminar-Wesen". Ein Ministerial-Reskript (Berlin d. d. 11. März 1874—U III 2568) machte „sämtliche

[1]) Die Vorzüge sind hervorgehoben von Gietmann S. J. Ästhetik der Musik S. 349, S. 161, 100 und 323; von Kornmüller O. S. B. Kirchenmusik. Jahrbuch 1890 u. a. S. 83 ff.

[2]) Das nämliche Urteil über diesen Introitus fällt auch Gietmann l. c. S. 356.

[3]) Auch E. Langer gesteht das zu im Kirchenm. Jahrbuch 1897 S. 120.

[1]) Solange wir nicht den syllabischen Gesang der alten Griechen haben (diesen einfachhin zu repristinieren, ist nicht wünschenswert), werden wir in diesem Punkte immer Schwierigkeiten haben. Cf. Salomon (13. Jahrh.) Sc. art. mus. c. 21.

[2]) Dieses Referat war für den Cäc.-Ver.-Katalog bestimmt. Vergl. daselbst No. 2799.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Königliche Provinzialschulkollegien auf dies Werkchen aufmerksam" und erklärte, daß es sich „zur Benutzung bei dem Seminar-Unterrichte, sowie zur Privatlektüre der Seminaristen eignet". Stets war der Verfasser dieser Musikgeschichte, der als Kgl. Musikdirektor und Seminar-Oberlehrer a. D. in Breslau am 25. Juli 1897 verstorbene Bernhard Kothe, darauf bedacht, seine Arbeit zu verbessern und zu erweitern, und so ist dieselbe allmählich von 190 Seiten (2. Aufl.) auf 351 Seiten (7. Aufl.) angewachsen. Die vorliegende siebente Auflage besorgte der Kgl. Musikdirektor F. G. Jansen, nachdem der Unterzeichnete vorher im Auftrage der Verlagshandlung 6 Druckseiten Berichtigungen, Quellenangaben und Ergänzungen zu der 6. Auflage ausgearbeitet hatte. Eine eingehendere Besprechung derselben hatte auch Referent bereits in der Musica sacra 1895, Seite 55—58 veröffentlicht. Damit war eigentlich die meiste Arbeit an dem Buche, wie es jetzt in der neuen Auflage zum siebenten Male die Presse verlassen hat, geleistet. Der äußerst rührige Verleger hat durch eine musterhafte, nobele Ausstattung redlich seinen Teil dazu beigetragen, um die Brauchbarkeit des Buches, welches die Resultate der neueren Musikforschung möglichst berücksichtigt, wesentlich zu erhöhen und um allen billigen Anforderungen zu entsprechen.

Für eine weitere Neuauflage möchten wir nachfolgende Verbesserungen und Zusätze einer Berücksichtigung empfehlen: Auf Seite 4 dürfte erwähnt werden, daß noch Philipp von Vitry (c. 1290—1316) in seiner „Ars nova" mit dem Satze beginnt: „Musicae tria sunt genera: mundanum, humanum et instrumentale." — S. 14. Anmerkung 1. Vergleiche: Heinrich Bone, Das Te Deum. Frankfurt a. M. 1881. Peter Busch, Theologische und historische Betrachtung des Te deum laudamus oder uralten Lob-Gesangs der Kirchen: Herr Gott dich loben wir: Hannover 1735. (Dr. W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Freiburg. I. Bd. 1886. S. 41, Nr. 39, citiert daselbst von beiden Abhandlungen falsche Titel. Die andere dort genannte Schrift erschien in: Wolffenbüttel 1735 „Ausführliche Historie und Verteidigung des allgemeinen evangelischen Kirchenliedes: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort!" Beide Bücher befinden sich in meiner Bibliothek.) — Dr. H. A. Daniel, Thesaurus hymnologicus II. 276—300. Lipsiæ 1844. III. 292. Lipsiæ 1846. — Katholische Kirchenzeitung. Salzburg 1897. Nr. 19. — S. 17 wäre für den Musikschüler in einer Anmerkung zu den einzelnen Modi der Hinweis auf einen allgemein geläufigen Choralsatz und ein recht bekanntes Kirchenlied, das der betreffenden Tonart angehört, erwünscht. — S. 20 mußte das Beispiel in der charakteristischen Choralnotenschrift wiedergegeben werden. — S. 22 durften einige Choralschulen, z. B. von Dr. Fr. Xav. Haberl, Dom Pothier und P. Ambrosius Kienle angegeben sein. Auch das monumentale Werk der Benediktiner-Kongregation „Paléographie musicale" (K. M. J. 1890, S. 82 u. ff. 1891, S. 106 u. ff.), sowie A. Dechevrens, S. J., Etudes de Science musicale. I. II. III. Paris 1898 (K. M. J. 1899, Seite 110 und ff. 1900, Seite 116 und ff.) und Peter Wagner's „Einführung in die gregorianischen Melodien" sind nicht erwähnt. — S. 24 wäre eine Ausgabe von Werken über die Neumenschrift recht erwünscht, z. B. O. Fleischer, Neumen-Studien. Leipzig I. Teil 1895. II. Teil 1897. — Dr. H. Riemann, Studium zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878. Beide Werke sind auch nicht in das Verzeichnis der „Hilfsmittel zum Studium der Musikgeschichte" (S. 314 ff.) aufgenommen. — Seite 25 wird geschrieben: „Man zog zuerst über dem Texte zwei meist buntgefärbte Linien, auf welche man die Töne F und C schrieb." Die Wahrheit dieses Satzes wird von vielen Musikhistorikern bezweifelt. Seit P. Giamb. Martini (1706—1784) seine „Storia della musica" (Bologna, tom. I. 1757, tom. II. 1770, tom. III. 1781) veröffentlicht hat, findet man in unzähligen Schriften und Büchern, die dem genannten Werke (I. 184) entnommenen Beispiele, welche Neumen auf einer (roten) Linie und auf zwei Linien (einer roten und einer gelben) enthalten. P. Anselm Schubiger (1815—1888) erklärte schon im Jahre 1869 wie diese irrtümlichen Exempel entstanden sein könnten. In den „Monatsheften für Musikgeschichte" (1869, S. 133) schreibt der gelehrte Ordensmann: „Mit der Anwendung von einer oder zwei gefärbten Schlüssellinien waren gleichzeitig auch die Beifügung von zwei, drei und hie und da selbst von vier farblosen — ins Pergament mit Eisenstift eingeritzten verbunden; oder noch deutlicher und bestimmter bezeichnet: man zog zuerst die farblosen Linien, schrieb die Neumen dann an die ihnen zukommende Stelle, und erst zuletzt trug man aus freier Hand die farbigen Linien den eingeritzten entlang auf. In dieser Weise sind auch die Ausdrücke Guido's vom „Färben der Linien" und vom „Beifügen der Farben" (adjunctio colorum) zu deuten. In der That enthalten auch alle mit solchen gefärbten Linien versehenen Handschriften des 11. bis 12. Jahrhunderts, welche uns bisher zu Gesicht kamen, ohne Ausnahme zugleich die ungefärbten, nur daß letztere manchmal durch den vieljährigen Gebrauch der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Manuskripte nicht mehr so deutlich erkennbar sind. Hieraus läßt sich auch das Entstehen des Irrtums bezüglich eines frühern Gebrauchs von bloß einer oder zwei gefärbten Linien ganz deutlich erklären. Man beobachtete nämlich die beigefügten ungefärbten Linien nicht, was besonders bei jenen Kopisten der Fall war, welche Facsimilies von derartigen Originalien abzeichneten und beim Durchzeichnen jene Linien, die ihnen bei diesem Verfahren ganz unsichtbar wurden, vollends wegließen;" und einige Zeilen weiter schreibt Schubiger: „Auch die Bemerkung, daß Guido sich zu der roten und gelben noch einer schwarzen Linie bedient habe, ist irrtümlich, denn diese ist erst spätern Ursprungs und stammt aus jener Zeitperiode, wo man die Neumenzeichen schon dicker und hervorstechender zu schreiben begann, indem die äußerst zarten und feinen Zeichen aus Guido's Zeiten die schwarze Linie darum nicht gestatteten, weil die ersteren mit der Schwärze der letzteren allzusehr vermischt und dadurch undeutlich geworden wären." Ganz dieselbe Ansicht vertritt auch Wilh. Tappert, indem er im Jahre 1885 schreibt: „Man ging von der Linienlosigkeit sofort zu einem Vierlinien-System über. Zur Orientierung für das Auge des Sängers wurden die beiden Hauptlinien gefärbt, die beiden Nebenlinien nur mit einem Griffel in das Pergament gerissen. Die rote Linie bezeichnete den Platz für das kleine f, die gelbe fixierte das eingestrichene c. Diese beiden Linien entsprachen also unseren heutigen Baß- und Sopran- (Alt- oder Tenor-) Schlüsseln. Waren die Blätter durch langen Gebrauch stark abgenutzt, dann konnte es wohl vorkommen, daß nur die zwei bunten Linien noch deutlich zu sehen waren. Daher die irrige Meinung, als habe man erst eine, dann zwei Linien gebraucht. Mir ist übrigens noch kein Manuskript zu Gesicht gekommen, mochte es auch noch so alt sein, in welchem die gerissenen Linien nicht zu erkennen gewesen wären! Später wurden schwarze Notenlinien verwendet, auch grüne sind nicht selten. In zwei prächtigen Handschriften der Königlichen Bibliothek (aus dem Besitz des Quedlinburger Gymnasiums stammend) bezeichnet die grüne Farbe das angestrichene c, die gelbe dagegen das kleine c. Je nach dem Geschmacke des Schreibers variieren die Färbungen; und wenn einem das Gelb oder Rot momentan fehlte, verschob er das Colorieren bis auf spätere Zeit, so daß ziemlich früh vereinzelte Fälle von gleichfarbigen Liniensystemen vorkommen. Die Gleichfarbigkeit, rot oder schwarz, bildet von einem gewissen Zeitpunkte an die Regel. Am längsten blieben die Deutschen den bunten Linien treu. Kleber's[1]) Manuskript von 1524, Stücke für die Orgel enthaltend, zeigt noch die rote F-Linie inmitten eines schwarzen Fünflinien-Systems!" Dr. Hugo Riemann[2]) berichtet kurz: „Besonders seit die Neumen auf Linien gesetzt waren (im 11. Jahrhundert), wurden die bunten Notenlinien ein Schmuck der Manuskripte; zunächst wurde durch etwa 2 Jahrhunderte die F-Linie immer mit Zinnoberrot und die C-Linie mit Crokusgelb übermalt, später wurde es allgemein gebräuchlich, zur besseren Unterscheidung von den Richtungslinien des Textes die Notenlinien sämtlich zinnoberrot zu malen, so daß sich die tiefschwarzen Notenkörper noch deutlicher abhoben." — S. 32 und 33 ist die Mensuraltheorie (leider sehr unvollkommen) behandelt. Von der Mensuralnotenschrift des 12. bis 14. Jahrhunderts (folglich auch von den schwarzen und kolorierten Noten) wird gar nichts gesagt. Mit einigen Notenbeispielen hätte schon manches erklärt werden können. Die Ausdrücke: Ligatur, Prolation, Imperficierung, Alteration, Hemiolia, Punctum perfectionis, Punctum divisionis sind noch nicht einmal erwähnt. In solchen Fällen mußte der Leser wenigstens auf die Werke von G. Jacobsthal, die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts (Berlin 1871) und Dr. Hugo Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift (Leipzig 1878) hingewiesen werden. — S. 34 konnte zur Vervollständigung der Anmerkung noch beigefügt werden, daß man zur damaligen Zeit den Tonstücken auch keine Vortragszeichen beisetzte. Erst Domenicio Mazzochi gibt in der Vorrede zu seinen 5stimmigen Madrigalen im Jahre 1640 eine Erklärung der Zeichen <> (crescendo und decrescendo). — S. 35 durften in einer Anmerkung erwähnt werden: Dr. H. Bellermann, Franconis Colonia artis cantus mensurabilis caput XI, de discantu et ejus speciebus. Text, Übersetzung und Erklärung. Berlin 1874. P. Bohn, Magistri Franconis ars cantus mensurabilis d. i. des Lehrers Franko Kunst des Mensuralgesanges, übersetzt

[1]) Leonhard Kleber, geb. c. 1490 zu Göppingen (Württemberg, gest. 4. März 1556 zu Pforzheim, studierte 1512 zu Heidelberg, war 1516 Organist und Vikar zu Horb, 1518 in ähnlicher Stellung zu Eßlingen und endlich von 1521 Organist und Vikar zu Pforzheim, ein geschätzter Lehrer des Orgelspiels, von dem uns ein Tabulaturbuch (Ms. mus. Z 26 fol.) auf der Königl. Bibliothek zu Berlin erhalten ist. Vergl. Hans Löwenfeld, Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch als Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im beginnenden XVI. Jahrhundert. Berlin 1897.

[2]) Notenschrift und Notendruck. Bibliographisch-typographische Studie. Leipzig 1896. S. 34.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und erklärt. Trier 1880. — S. 37 mußte neben Tappert erwähnt werden, daß Charles Edmond Henri de Coussemaker (1805—1876) die Werke des Adam de la Hâle unter dem Titel: „Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle Poésies et Musique" im Jahre 1872 zu Paris veröffentlicht hat, und daß dieselben von unschätzbarer Bedeutung für die Beurteilung der Musik seiner Zeit sind. — S. 40 wird verwiesen auf „H. M. Schletterer, Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige. Berlin 1884 bei Damköhler." Hierzu will ich nur bemerken, daß diese Arbeit den II. Teil der „Studien zur Geschichte der französischen Musik von Dr. H. M. Schletterer" bildet, und daß diese „Studien" weiter nichts als eine Übersetzung des Buches „Chapelle-Musique des Rois de France. Paris. Paulin 1832" von Fr. Henri Jos. Castil-Blaze (1784 bis 1857) sind. Eine höchst abfällige Kritik über dieselben hat Dr. Rob. Hirschfeld in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1884, Nr. 35, 36 veröffentlicht. — Seite 41 mußte neben Guillaume Dufay auch sein Zeitgenosse Gilles Binchois (c. 1400—1460) genannt werden, von dessen Kompositionen Dr. Hugo Riemann sechs bisher nicht gedruckte Chansons [für Tenor, Diskant und Kontratenor] von Gilles Binchoi's [c. 1425] aus dem Codex Mus. Ms. 3192 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in moderne Notierung übertragen. Wiesbaden 1892. Illustrationen zur Musikgeschichte. I. Weltlicher mehrstimmiger Gesang im 13.—16. Jahrhundert. (Wiesbaden 1893.) u. John Stainer (Dufay and his contemporaries fifty compositions. London 1898, welche aus dem Cod. Canonici misc. 213 der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford in moderne Partitur nebst Klavierauszug übertragen worden sind) in neuerer Zeit eine Auswahl veröffentlicht haben. — S. 45 durfte von den Schülern des Josquin de Près einer der bedeutendsten, Clément Janequin, nicht ausgelassen werden. Durch seine 4- u. 5stimmigen Chansons („Inventions musicales"), von denen „La Bataille" (4- u. 5stimmig), „Le caquet des femmes" („Weiberklatsch" 5stimm.), „La jalousie (5stimm.), „La chasse de lièvre" („Hasenjagd" — 5stimm.), „La chasse au cerf" (7stimm.) zu den berühmtesten gehören [1]), ist er der Programmusiker des 16. Jahrhunderts geworden und nimmt in der Musikgeschichte eine hervorragende Stelle ein. — S. 46, Zeile 3 von unten, ist der Name Baza in Beza zu verbessern. Da der Herausgeber die Resultate der Schrift „Claude Goudimel. Esai Bio-Bibliographique par Michel Brenet. Extrait des Annales franc-comtoises. Besançon 1898" nicht berücksichtigt hat, so werden dem Leser über diesen Tonsetzer wieder die alten Fehler vorgetragen. Es sind z. B. Zeile 4—6 von unten zu streichen. Auch geht aus der gründlichen Arbeit von Brenet klar hervor, daß Goudimel wirklich Hugenott war; ferner wird dort aktenmäßig nachgewiesen, daß er nicht am 24. August, sondern in der Nacht vom 27. zum 28. desselben Monates in Lyon niedergemetzelt worden ist. Auch sind von seinen Melodien thatsächlich heute noch eine Anzahl in der reformierten Kirche im Gebrauche. — S. 49 wird Jörg Reyser als Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Typen (1481) genannt. Diese Entdeckung Dr. Hugo Riemann's ist durch den hochbedeutenden Fund des P. Raph. Molitor wieder verdrängt worden. In seinem umfangreichen und allen Ansprüchen an Akribie genügenden Werke „Die Nach-Tridentinische Choral-Reform (Leipzig 1901)" weist der gelehrte Pater auf S. 94 einen vollständigen Choralnotendruck in einem Missale Romanum nach, das Udalricus gallus (Ulrich Han) aus Ingolstadt im Jahre 1476 in Rom gedruckt hat. Ein Exemplar befindet sich auf der Bibl. Magliabecchiana zu Florenz (Armad. dei rari Nr. 4). Da Ulrich Han im Kolophon ausdrücklich betont „unacu cantu: quod nunq; factum extitit"), daß seine Leistung „etwas vordem nie Dagewesenes" sei, so wird wohl damit die Frage der Erfindung des Musiknotentypendrucks endgültig gelöst sein. Vgl. auch: Dr. Joseph Mantuani, Über den Beginn des Notendruckes. Wien 1901. — S. 53 bedarf unter Berücksichtigung von Dr. Haberl's quellenmäßiger Arbeit „Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrina's Missa Papae Marcelli" (K. M. J. 1892, S. 82 ff.) einer Verbesserung. Auch erfährt der Leser nicht, in welche Lebensstellung Palestrina bei seinem Weggange von St. Maria Maggiore (1571) ist, und wo er bis zu seinem Tode (1594) gewirkt hat. — Seite 55 den Sieg-Rheinischen Lehrerverein heute noch mit den dort genannten Chören in Verbindung zu bringen ist überflüssig, da die glänzend verlaufenen Feste desselben nur noch eine Erinnerung von ehemals bilden.[1]) — S. 59. S. W. Dehn veröffentlichte die genannten 7 Bußpsalmen nicht bei Bahn, sondern bei Gust. Crantz. — S. 66 mußten die neueren und ausführlicheren Schriften genannt sein: K. Trautmann, Oberammergau und sein Pas-

[1]) Eine besondere Ausgabe von diesen Gesängen gab er 1559 zu Paris heraus.

[1]) Vergl. Emil Naumann, Nachklänge. Berlin 1872. S. 1—21 — Mus. sac. 1875, S. 76. — Musikal. Wochenbl. 1871, S. 555. — Niederrheinische Volkszeitung. Krefeld 1899. No. 512. 514. — Flieg. Bl. 1899, S. 16.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sionsspiel. Bamberg 1890. Ferd. Feldigl, Oberammergau und sein Passionsspiel in Vergangenheit und Gegenwart. Partenkirchen 1900. — S. 70 wäre ein Hinweis auf neue Ausgaben älterer Opern wünschenswert gewesen. — S. 75, Zeile 10 von unten, ist der Ausdruck Ouvertüre in Sinfonia zu verbessern. — S. 94, Z. 11 von oben, lies 1706 statt 1906. — S. 101 durfte für J. S. Bach ein besseres Porträt gewählt werden. — Die auf S. 104 erwähnte kritische Gesamtausgabe der Werke J. S. Bach's besteht nicht aus 46, sondern aus 61 Bänden und wurde am 27. Januar 1900 vollendet. — S. 109 ist zu lesen, Rousseau sei „der Erfinder des Melodrams geworden". Nach der sehr eingehenden und gründlichen Studie von „Dr. Edgar, Istel, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene „Pygmalion" (Leipzig 1901)" trifft dieses nicht zu. Dieses Buch, durch welches jetzt die Arbeit von „Alb. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker (Berlin 1884)" als lückenhaft und unzuverlässig erscheint, bringt, soweit es überhaupt möglich ist, über die künstlerische Thätigkeit Rousseau's völlige Klarheit. Nicht nur das „Melodrama" Pygmalion wird hier eingehend gewürdigt, sondern der Leser erhält eine gründliche Geschichte dieser Kunstform in allen ihren Abarten und bekommt einen interessanten Einblick in das Musikleben jener Zeit, soweit es von der lyrischen Scene ausging, in das Leben und Schaffen Rousseau's, in seine Stellung zu den Zeitgenossen und in das Wesen der musikalisch-dramatischen Kunst des 18. Jahrhunderts. In seiner Schlußbetrachtung hebt der Verfasser Istel nochmals hervor, daß Rousseau nicht der Erfinder des Melodrams im modernen Sinne des Wortes ist, sondern daß es ihm ursprünglich nur darum zu thun war, „eine Verbesserung des obligaten Rezitativs der französischen Oper" anzustreben und dieses Rezitativ „mit Hilfe eindrucksvoller Gebärdensprache einer Ausdrucksfähigkeit zuzuführen," wie sie selbst die Meister der damaligen französischen Oper, Jean Baptiste Lully (1633 — 1687) und Jean Philippe Rameau (1683—1764) nicht erreicht hatten. „Rousseau wollte nun zeigen wie man vom einfachen Secco-Rezitativ, übergehend zu dem von gehaltenen Accorden begleiteten, im Momente höchster Leidenschaft das obligate Rezitativ, unterstützt von lebensvoller Gebärdensprache, anwenden könne. Da aber trat ihm jenes sonderbare Vorurteil, die französische Sprache eigne sich nicht zum Gesang, in den Weg. Und so geriet er auf den merkwürdigen Einfall, Wort und ausdrucksvolle Instrumentalmusik sich folgen zu lassen. Er selbst aber mußte sich zugestehen, daß dieser Versuch die größten ästhetischen Bedenken in sich berge: den unangenehmen Kontrast zwischen dem nüchternen Wortlaut und dem Idealklang des Orchesters bemerkte er selbst schon." Was Rousseau von Haus aus bezweckte, hat Gluck dann, indem er Rousseau's Vorurteil von der Unverwendbarkeit der französischen Sprache beiseite schob, verwirklicht. — S. 117, Zeile 9 von unten lies: A. C. Dies, Bibliographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien 1810. — S. 138. Joh. Bapt. Gänsbacher ist nicht 1777 sondern 1778 geboren. — S. 155. N. W. Gade ist den 22. Februar (nicht Oktober) geboren. — Warum fehlt auf S. 225 das Bildnis von Dr. Franz Witt, das in wohlgelungener Ausführung die sechste Auflage auf S. 188 geziert hat? — S. 229 fehlt der Name eines ganz bedeutenden Forschers auf dem Gebiete des evangelischen Kirchenliedes: Dr. Johs. Zahn (1817—1895), der mit seinem Quellenwerke „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder Band I bis VI (Gütersloh 1889 bis 1893)" eine Parallele zu der monumentalen Arbeit von Dr. Wilhelm Bäumker geschaffen hat. — Auch fehlen auf derselben Seite die Angaben der „Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft" und der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (Jahrgang I bis X. Leipzig 1885—1894)". — Ferner ist dort die Erwähnung des Buches von „Schelle, über die sixtinische Kapelle" (ebenso wie auf S. 315) höchst überflüssig; dagegen vermißt der Musikhistoriker hier den Hinweis auf „Dr. Haberl, Die römische „schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Leipzig 1887)". In diesem Buche ist auf S. 4 und S. 18 (auch Vierteljahrsschrift III. S. 192 u. 206, sowie I. S. 450) die Arbeit von Ed. Schelle genügend charakterisiert. — Auch sind auf derselben Seite Fr. Chrysander's „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" unter die laufenden Zeitschriften eingereiht. Leider ist das Werk aber nur in 2 Bänden (1863 und 1867) erschienen. — S. 246. Aloys Schmitt ist nicht 1789, sondern 1788 geboren. Georg Onslow ist nicht 1853, sondern 1852 gestorben. — S. 256, Zeile 1. Das Original lautet: „Mein G'müt ist mir verwirret." — S. 257, Anmerkung, Zeile 5 von unten lies statt „Revision der liturgischen Bücher": Revision des Missale (1570). Auch wäre bei den einzelnen Sequenzen die Angabe des Verfassers höchst wünschenswert. Victimæ Paschali laudes von Wigo von Burgund † c. 1050. Veni Sancte Spiritus von Robert, König von Frankreich 997—1031. Lauda Sion Salvatorem von Thomas von Aquin 1227—1274. Stabat mater dolorosa von Jacopone da Todi † 1306

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(K. M. J. 1883, S. 59—66). Dies iræ von Thomas von Celano † 1250 (K. M. J. 1895, Seite 36—46). — Seite 261, Zeile 7 von unten muß es statt „dessen Schluß" heißen: „dessen 12. Strophe". Auch ist der Wortlaut in Zeile 5 u. 6 daselbst nicht genau nach dem Original wiedergegeben. Dasselbe Lied wurde auch von den deutschen Kreuzfahrern vor der unglücklichen Schlacht bei Accon (1291) gesungen. — S. 262. Hier ist hinzuweisen auf das Werk: Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugo's von Reutlingen. Nebst einer Abhandlung über die italienischen Geißlerlieder von Dr. Heinrich Schneegans und einem Beitrage zur Geschichte der deutschen und niederländischen Geißler von Dr. Heinr. Pfannenschmid, herausgegeben von Paul Runge (Leipzig 1900). — S. 266. Zu Zeile 3 von oben ist zu bemerken: Die bis jetzt bekannte älteste Quelle für den Text und die Melodie des qu. Liedes ist eine Handschrift (Cod. 3027) der K. K. Hofbibliothek in Wien. Dieses kostbare Manuskript stammt aus dem Stifte Monsee und enthält auf Bl. 297b—298a „dh siben wordt XI am krewtz", geschrieben etwa 1491—1500. Im Jahre 1891 habe ich mir nach dem Original eine sehr genaue Abschrift dieses Liedes angefertigt. Der älteste, bis jetzt nachweisbare Druck stammt aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Es ist ein offenes Blatt 4°. Exemplar auf der Kgl. Bibliothek in Berlin, Lib. impr. rar. Fol. 116; ein anderes befindet sich auf der Heidelberger Universitäts-Bibliothek, Handschriftenband 793, Bl. 123. Auf keinen Fall ist der Orientalist Johs. Böschenstein, geb. 1472 zu Eßlingen, der Dichter des Liedes. — S. 284, Zeile 7 von unten verbessere „Gesang- und Choralbücher" in: Gesangbücher und Orgelbegleitungen. — S. 285. Dr. Wilh. Bäumker hat auch im Jahre 1886 den I. Band des Meister'schen Werkes vollständig umgearbeitet. — S. 284 ist bei Lebr. Dreves zu ergänzen: gestorben 1870; ebenso bei G. Morel: geboren 1803. Bei Zingerle fehlen nicht nur beide Jahreszahlen, sondern man vermißt auch noch den Taufnamen, und der Leser weiß nun nicht, ist es Ignaz Vincenz Zingerle, Edler von Summersberg (geboren 1825 zu Meran, gestorben 1892 zu Innsbruck), oder sein Bruder Joseph (geb. 1831 in Meran, seit 1859 Professor der alttestamentlichen Exegese in Trient), oder der Oheim der beiden Vorgenannten: Pius (Johannes) Zingerle (geboren 1801 zu Meran, gestorben 1881 in Marienberg). Dieser ist hier gemeint. Auch mußte dem Namen der einzelnen Dichter nicht nur die Lebenszeit, sondern auch der Anfangsvers ihrer bekanntesten Kirchenlieder beigefügt sein. Im anderen Falle ist ein solch trockenes Namenverzeichnis zwecklos. Ferner findet es Referent auffallend, daß in dem Buche von den Dichtern geistlicher Lieder die Rede ist, aber von den Komponisten derselben nichts berichtet wird, und doch hofft man, gerade über diesen wichtigen Punkt in einer Musikgeschichte Belehrung und Aufschluß zu finden. Deshalb hätte diesem Kapitel ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden müssen. — S. 288 ist zu lesen: „Fanatische Bilderstürmer zerstörten wohl auch die Orgeln." Eine solche nüchterne und magere Darstellung ist für den Musikschüler ebenso wertlos wie die bloße Nomenklatur, die in dem Buche hier und da gegeben wird. Ich will deshalb zu obigem Punkte, der auch sonst in dem diesbezüglichen Zweige der Musikwissenschaft sehr stiefmütterlich behandelt wird, obwohl er so überaus wertvoll und wichtig ist, wenigstens einige Thatsachen anführen. „Die Abneigung besonders Zwingli's nicht nur gegen die Orgel, sondern auch gegen jedweden Gesang in den Kirchen ist ja bekannt. Im Jahre 1527 am 8. Dezember wurde die Orgel im Großmünster zu Zürich, welche 1507 neu angeschafft worden war, glatt abgebrochen," nachdem der Rat bereits im Juni 1524 ihren Gebrauch verboten hatte. Der Gesang in der Kirche verstummte völlig. Erst im Jahre 1598 öffnete die Kirche zu Zürich sich dem Gemeindegesange."[1]) Am 26. November 1528 wurde die große Orgel aus dem St. Vincenz-Münster in Bern, ein berühmtes Kunstwerk mit 32 Registern, das man auf 15000 Gulden schätzte, von den Ratsherren dem Meister Kaspar Kolmar, Organist in Sitten, um 130 Kronen verkauft. Ein Teil der Bilder wurde, „nachdem man zuvor alles Gold daran abgeschaben," in die Aar geworfen, oder auf dem Kirchhofe verscharrt. Zu den vom Rate noch ferner weggenommenen Kunstschätzen gehörten: „Eine Orgel mit 9 Registern zu dem Chor-Altar, kostet 2000 Pfund. Noch eine Orgel von 12 Registern zu U. L. Frauen-Altar gehörig, war auf die 1200 Gulden wert."[2]) Der Or-

[1]) G. Rietschel, die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Leipzig 1893. S. 17. — Festschrift zur Erinnerung an die Glockenweihe im Großmünster in Zürich. Zürich 1889. Seite 40.

[2]) J. J. Simmler, Sammlung alter und neuer Urkunden zur Beleuchtung der Kirchengeschichte, vornehmlich des Schweizerlandes. Zürich 1767. I. 50 ff. — Vergl. auch: Rob. Frenzel, Die Orgel und ihre Meister. 2. Auflage. Dresden (1894). S. 29. — Über die in England unter der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1603) „ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ganist Moriz Kröul, welcher kaum ein Jahr am Münster angestellt war, blieb in der Stadt und lebte kümmerlich seit dem 10. April 1532 als Pfründner im dortigen oberen Spital. Bis zum Jahre 1567 verzeichnen die Akten eine lange Reihe Unterstützungen an ihn, teils in Geld, teils in Naturalien.[1]) Am 10. März 1528 wurde zu Konstanz der katholische Glaube durch Ratsdekret gänzlich unterdrückt. Die Altäre wurden abgebrochen, weil der Heiland beim letzten Abendmahle mit seinen Jüngern nicht an einem Altare, sondern „zu Tische" gewesen sei. Die Orgeln entfernte man als Götzenwerk.[2]) Im April 1531 wurden von dem Rate der Stadt Ulm die Prediger Butzer, Blawer und Ökolampadius zur Vornahme der Reformation berufen. Mitte Juni wurde, wie ein Anhänger der neuen Lehre sich ausdrückt, „dem schönen herrlichen Münstergebäu ein solcher Schandfleck angeklekert, der in Ewigkeit davon nicht wird ausgewischt werden." Alle Altäre, über 50 an der Zahl, alle Bildnisse wurden „in Grund zerrissen und zerbrochen", sogar die zwei herrlichen Orgeln der Kirche als „Teufelswerk" zertrümmert. „Sie haben," sagte der Superintendent Dietrich, „die zwo schönen Orgeln über einen Haufen heruntergestürmt, und als sie das Korpus mit den Pfeifen in der großen Orgel nicht füglich abheben können, Seilen und Ketten darum gebunden, an selbige nachmals Pferde gespannt und durch deren Gewalt auf einmal herunterreißen und über einen Haufen stürzen lassen."[3])

troffenen neuen gottesdienstlichen Einrichtungen von durchaus puritanischer, kunstfeindlicher Art" berichtet ganz kurz: A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels. I. Bd. Leipzig. 1884. S. 45.

[1]) Ad. Fluri, Sammlung Bernischer Biographien. Bern 1898. Band 3, S. 550 ff.

[2]) Aus den handschriftlichen Collektaneen von Christoph Schulthaiß, in den historisch-politischen Blättern, Band 67, S. 326 ff. — K. Walchner, Johann von Botzheim, Domherr zu Konstanz, und seine Freunde. Ein Beitrag zur Reformations- und Gelehrtengeschichte von Südschwaben. Schaffhausen 1836. S. 71 ff. — K. F. Vierordt, Geschichte der Reformation im Großherzogtum Baden. Nach großenteils handschriftlichen Quellen bearbeitet. Karlsruhe 1847. S. 273.

[3]) C. Th. Keim, Die Reformation der Reichsstadt Ulm. Ein Beitrag zur schwäbischen und deutschen Reformationsgeschichte. Stuttgart 1851. S. 246. — E. Frick, Beschreibung des Münsters zu Ulm. Ulm 1718. S. 17. — Prof. W. Lübke scheint von all diesen Greueln nichts zu wissen. In seinem Buche „Bunte Blätter aus Schwaben" (Berlin und Stuttgart 1885. Seite 94) rechnet er das Ulmer Münster zu denjenigen Kirchen, welche

Von Ulm reisten Butzer, Blawer und Ökolampadius nach Biberach, um auf Einladung des Rates auch dort „den Antichrist" zu zerstören. Am 29. Juni 1531 fand unmittelbar nach einer Predigt der Bildersturm und Kirchenraub statt. „Von 18 Altären in der Pfarrkirche blieb nur ein einziger stehen. Die Orgel wurde zerschlagen. Götzen und Meß sind abgethan," meldete Butzer in heiterster Stimmung aus Biberach.[1]) Eine Notiz aus dem ehemaligen Herzogtume Nassau, der Heimat des Referenten, mag diese traurigen und jeden Kunstfreund tiefbetrübenden Mitteilungen einstweilen abschließen. „Seit Graf Johann der Ältere 1581 auf Entfernung der Orgeln aus den Kirchen gedrungen hatte, „nicht aus Verachtung, sondern weil Lehren und Beten die fürnehmsten Stücke des Gottesdienstes seien," war in Herborn erst 1637 wieder auf Betreiben des Professors der Theologie Irten eine Orgel angekauft, nicht ohne Widerspruch des Magistrats und noch 1786 wurde bei schwerer Strafe den Kirchspielen untersagt, sich eigenmächtig Orgeln anzuschaffen. In der Inspektion Dillenburg waren im Anfange dieses Jahrhunderts (1800) Orgeln nur in Haiger, Ebersbach, Emmerichenhain und Liebenscheid, in der Inspektion Diez dagegen in allen 13 Kirchenspielen."[2]) — S. 288, Zeile 17 von oben, verbessere „waren und einen sehr tiefen Fall hatten" in: und 1 Fuß tief waren. — S. 291, Zeile 11 von unten, verbessere 161 in: 162. Zeile 8 von unten füge hinter „Oberwerk" bei: Dieser Stimm ein jeder hat 48 Pfeiffen. Zeile 5 von unten verbessere „auf jedem Klavier 24 Pfeifen" in: auf jeder Clavem 24 Pfeiffen. Zeile 4 von unten füge hinter „Prinzipal" noch bei: 8'. Zeile 3 von unten verbessere „Bockflöte" in: Blockflöte. Desgl. in Zeile 3 von unten. — S. 292, Zeile 1 von oben verbessere „Trommel 8'" in: Trommet 8'. Desgl. „Krummhorn" in: Krumbhorn. — S. 295, Zeile 9 von

„den alten Bestand ihrer Denkmäler" aus dem Mittelalter „noch unversehrt bewahren".

[1]) Reformation zu Biberach vom Jahr 1517 bis zum Jahr 1650. Ulm 1817. S. 129 ff. — Th. Pressel, Ambrosius Blauwer's, des schwäbischen Reformators, Leben und Schriften. Stuttgart 1861. S. 192.

[2]) Dr. C. G. Firnhaber, Die nassauische Simultanvolksschule. I. Bd. Wiesbaden 1881. S. 273, Anmerkung 5. — Vergleiche auch: Beiträge zur nassauischen Reformationsgeschichte im „Katholik". Mainz 1886. I., 541 ff. — Jakob Wagner, Geschichte des Fürstentums Hadamar. II. Bd. Wien 1863. S. 285. — E. F. Keller, Die Drangsale des nassauischen Volkes und der angrenzenden Nachbarländer in den Zeiten des dreißigjährigen Krieges. Gotha 1854. S. 210.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

oben verbessere „oder“ in: das ist. — S. 312, Zeile 7 von oben, verbessere „Seminar-Musiklehrer“ in: Seminaroberlehrer. — S. 312, Zeile 12 von oben, hat der Herausgeber, durch einen Druckfehler in Dr. Riemann's Musik-Lexikon verleitet, den bekannten Domkapellmeister Ed. Stehle in St. Gallen seit 1896 unter die Toten versetzt. Es ist hier dessen Sohn, der Organist und Chordirektor an der katholischen Kirche in Winterthur und Lehrer an der dortigen städtischen Musikschule gemeint, der kurz vor vollendetem 27. Lebensjahre im elterlichen Hause zu St. Gallen gestorben ist. — S. 313. Töpfer's Lehrbuch der Orgelbaukunst ist eigentlich kein Originalwerk, sondern eine verbesserte Übersetzung der Arbeit des Benediktinermönches Dom Jean François Bedos de Celles (1706—1779), L'art du facteur d'Orgues (Paris 1766—1778) 4 Teile in drei Bänden, was bisher viel zu wenig betont worden ist, nachdem Töpfer selbst nicht die Noblesse besessen hat, den wirklichen Autor in der Vorrede zu nennen. Ferner vermißt man die Angabe von „E. v. Werra, Erstes Orgelbuch. Regensburg 1887. II. Auflage 1894. Zweites Orgelbuch 1893,“ sowie „Alex. Guilmant, Archives des maîtres de l'orgue des XVI. XVII. XVIII. siècles. Paris A. Durand et fils. 1898 s. — Bezüglich der Litteraturnachweise sind die bibliographischen Angaben wiederholt ungenau und mangelhaft; auch sind wertvolle und wertlose Bücher und Schriften planlos nebeneinander gestellt. — S. 314 wird von dem Herausgeber ein einziges Mal an einem Werke Kritik geübt, indem er schreibt: „H. Riemann, Musik-Lexikon. 1. Bd. 5. Auflage. 1900. („Ungleich gearbeitet, nicht immer unparteiisch)“, während doch z. B. gleich das an der Spitze des Verzeichnisses stehende Lexikon von H. Mendel, das in den allermeisten seiner biographischen Artikel ein kritikloses Plagiat von Fétis bildet, ohne jede Zensur passieren darf, ganz abgesehen von anderen dort namhaft gemachten Arbeiten, die als „Hilfsmittel zum Studium der Musikgeschichte“ einen sehr zweifelhaften Wert haben, z. B. Swoboda, Illustrierte Musikgeschichte;[1]) Schelle, Die päpstliche Sängerschule[2]) ꝛc. — Auch einige musikgeschichtliche Mitteilungen über diejenigen Herrscher und Fürsten, welche die Musik besonders gepflegt oder als Komponisten ihr gedient haben, möchte Referent im Interesse der Brauchbarkeit und Vollkommenheit des Buches zur Aufnahme in die nächste Auflage empfehlen. Den Schluß desselben könnte dann eine kurze tabellarische Übersicht der behandelten Thatsachen in Verbindung mit parallelen Hauptdaten der Weltgeschichte bilden, ausgearbeitet in Form einer synchronistischen Tabelle.

Ich hoffe nicht, daß man diese Wünsche und Ausstellungen mit einem feindlichen Urteil verwechseln wird. Die menschliche Natur ist zwar leicht dazu geneigt, einen Kampf gegen Meinungen als einen Kampf gegen Brüder zu betrachten. Ich will deshalb ausdrücklich betonen, daß der größte Teil des Kompendium den im Vorwort (S. IV) angegebenen Zwecken vollkommen genügt und schließe mit den Worten Richard Wagner's, welche dieser im Jahre 1847 an Eduard Hanslick richtete: „Vollkommen bin ich überzeugt, daß Tadel dem Künstler selbst weit nützlicher ist, als Lob: wer von dem Tadel zu Grunde geht, war des Unterganges wert, — nur wen er fördert, hat die wahre innere Kraft.“ —

Montabaur. **K. Walter.**

[1]) Eine Besprechung dieses Werkes siehe im K. M. J. 1899, S. 123 — 135.

[2]) Vergl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. I. Jahrg. Leipzig 1885. S. 450, Anmkg. 1, sowie III. Jahrg. Leipzig 1887. S. 192, Anmerkung 3 und S. 206.

Die liturgischen Reimoffizien auf die heiligen Franziskus und Antonius, gedichtet und komponiert von **Fr. Julian von Speier** († c. 1250), in moderner Choralschrift mit kritischer Abhandlung und 10 photolypischen Tafeln erstmals herausgegeben von **P. Hilarin Felder, O. M. Cap.** Dr. und Lect. Theol. — Freiburg (Schweiz), Universitäts-Buchhandlung (B. Veith). 1901. (179 S. Text, 68 S. Noten.) Preis 5 ℳ 60 ₰.

Im 12. und 13. Jahrhundert, da die Mystik ihre schönsten Blüten zeitigte — man denke an den hl. Bernhard, den hl. Franz von Assisi, an Heinrich Suso, Tauler u. a. —, begnügte man sich nicht mehr, Prosatexte für die kirchlichen Offizien zu verwenden und diese mit schwungreichen Melodien zu umkleiden, der Geist nahm einen höheren Aufschwung, und es mußten nunmehr die Texte für die neu einzuführenden Offizien von Provinzial- und Ordensheiligen auch im poetischen Kleide erscheinen. Zwar gab es auch früher schon einige Offizien in metrischer Form, aber den Höhepunkt solcher kunstreichen Behandlung liturgischer Texte mit ihren eigenartigen Melodien bezeichnen nach dem Urteile der tüchtigsten Forscher die liturgischen Reimoffizien auf die Feste der beiden Heiligen Franziskus v. Assisi und Antonius v. Padua. Mit diesen Offizien beschäftigt sich nun das oben genannte Werk.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der Verfasser hat mit großem Fleiße, mit aller Sorgfalt und Genauigkeit alles gesammelt und verwertet, was dem Leser eine richtige Kenntnis dieser Offizien und alles dessen, was damit zusammenhängt, vermitteln kann. Sonach bespricht er eingangs die liturgischen Offizien überhaupt, und geht dabei speziell auf den Einfluß ein, welchen der Franziskanerorden auf das Brevier geübt hat. Die Kleriker der Capella papalis hatten wegen vieler Geschäfte das alte lange Offizium gekürzt (daher der Name Breviarium), so daß um 1140 nur mehr an der Basilica laterana dasselbe in Gebrauch war. Um weiteren Ausschreitungen zu steuern, hatte um 1215 Innocenz III. das Brevier der päpstlichen Kapelle neu geordnet und fixiert. Franziskus, welcher für seinen Orden bisher das alte Offizium benützt hatte, schloß sich dieser Neuordnung an, nur mit dem Unterschiede, daß er das sog. Psalterium gallicanum beibehielt. Die rasche Ausbreitung und große Popularität, welcher sich dieser Orden erfreute, bewirkte, daß dies Brevier mächtig in den Vordergrund trat und überall Annahme fand. Nach dem Tridentiner Konzil wurde es verbessert, jedoch blieb die Anordnung der Teile dieselbe. So ist es noch jetzt für die ganze römische Kirche vorgeschrieben; eine Ausnahme macht nur der Benediktinerorden mit seinen Abzweigungen, welcher sich noch an das alte Offizium hält, wie es der hl. Benedikt in seiner Regel umständlich verzeichnet hat.

Es ist leicht begreiflich, daß die beiden großen Patriarchen des Franziskanerordens, Franziskus von Assisi und Antonius von Padua, welche in ihrem Leben schon so hoch geehrt waren, nach ihrem Tode resp. nach ihrer Heiligsprechung auch mit einem eigenen kirchlichen Offizium ausgezeichnet wurden, und zwar mit einem Offizium, welches, nach einem damals schon häufiger vorkommenden Gebrauche, mit poetischem Texte in metrischer Form ausgestattet war, das die Lebensgeschichte dieser Heiligen zum Inhalte hatte. Auch außerdem wurden sie noch mit vielen Hymnen, Sequenzen, Antiphonen und Tropen gefeiert. Was uns hier geboten wird, ist nur das kanonische Offizium d. h. das Chorgebet, welches aus Antiphonen, Hymnen, Responsorien (Psalmen und Lesungen) besteht. Abgerechnet die Psalmen und Lesungen werden die übrigen Teile auch historiae genannt, insoweit sie eben geschichtlichen Inhaltes sind, was bei diesen beiden Offizien der Fall ist. (Ganz unglaublich erscheint mir, daß (S. 22) das Wort Officium in seinem engeren, technischen Sinne die gesungenen Abschnitte des täglichen Breviersensums bezeichne; ebenso, daß (S. 6) man in der Predigt den ältesten Kirchengesang zu erblicken habe.)

Was diese Lesungen (lectiones) anbelangt, so stellt der Verfasser weitläufige Untersuchungen an. Als Resultat ergibt sich, daß früher die Lesungen verschieden waren, im Belieben des Choroberen standen und oft sehr kurz waren. Um darin Einheit herzustellen, revidierte und rubrizierte Fr. Haymo das Franziskanerbrevier, welches dann von Papst Gregor IX. 1241 dem ganzen Orden streng vorgeschrieben wurde. Eine Änderung fand noch später statt, da der hl. Bonaventura statt der „Vita prima“ und „Vita anonyma“, welche bisher zu den Lektionen gebraucht wurden, seine eigene Legende „Legenda minor“ einführte, welche, in viele Abschnitte geteilt, fortan während der ganzen Oktav gelesen wurde.

Also außer den Psalmen und Lektionen sind die anderen Teile dichterische Gebilde über das Leben und die Großthaten dieser beiden Heiligen. In der Franziskushistorie herrscht durchweg der jambische Rhythmus, im Antoniusoffizium der trochäische; in jener tritt der epische Charakter der Dichtung, in dieser der lyrische in den Vordergrund, bei beiden spielt der Reim in reicher Abwechslung eine hervorragende Rolle. Die kleinen Antiphonen (zu den Psalmen) begnügen sich mit vierzeiligen Versstrophen, den größeren Antiphonen (zu Benedictus und Magnificat) sind 2 bis 3 Strophen zugewiesen, noch mehrere den Hymnen.

Die Frage nach dem Verfasser dieser Offizien wird dahin beantwortet, daß sie mit Ausnahme einiger Hymnen von Fr. Julian von Speier stammen. Speier kann als die engere Heimat dieses Mönches angenommen werden; auch unter dem Namen Julianus Teutonicus oder Alemanus kömmt er vor, nach dem damaligen Gebrauch bei den Minoriten, mit dem Eintritt in den Orden zur genaueren Bezeichnung der Persönlichkeit dem Ordensnamen schlechtweg den Namen des Ortes, bisweilen auch bloß den Namen der Nation oder des Gaues, woher er stammte, beizufügen. Vor seinem Eintritt in den Orden war er Chormeister am Hofe zu Paris. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er das Kleid des hl. Franziskus auch in Frankreich, in dem um 1220 errichteten Minoritenkonvent c. 1224 genommen. Wenn er auch kurze Zeit in Deutschland und Italien weilte, so war doch hauptsächlich die Metropole von Frankreich der Schauplatz seiner Thätigkeit. Er mag um 1250 gestorben sein.

Wenn auch von Julians Lebensverhältnissen sehr wenig bekannt ist, so liefern doch diese beiden Reimoffizien das sicherste Zeugnis, daß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

er ein gelehrter Mann, ein ausgezeichneter Dichter und Komponist war, sicherlich eine große Zierde seines Ordens; und wenn andere seiner Ordensmitglieder durch hohe Wissenschaftlichkeit geglänzt haben, so ragte er als Künstler hervor. So sehr stand sein Werk in Ansehen, daß es als Muster und Vorbild der Reimoffizien häufig nachgeahmt und nicht bloß Sätze, Ausdrücke und Wendungen, sondern auch Melodien unverändert hinübergenommen wurden. Im Franziskusoffizium finden sich zwar einige wenige Textstücke (Hymnus, Responsorien und Antiphonen), welche andere Dichter zu Autoren haben, so den Papst Gregor IX. und den Kardinal Thomas von Kapua, aber alles übrige, sowie das ganze Offizium des heil. Antonius und sämtliche Musik gehört Julian an.

Vorliegendes Buch wird dadurch besonders schätzenswert, daß der Verfasser nicht bloß den vollständigen Text der beiden Offizien, sondern auch die bisher noch nicht veröffentlichten Melodien mitteilt. Mehrere alte Handschriften standen ihm zu diesem Behufe zu gebote, namentlich ein sehr altes Franziskanerbrevier, wahrscheinlich um 1227. Dieser (römische) Codex von unschätzbarem Werte ist Eigentum des bekannten Großantiquars J. Rosenthal in München, dessen Bibliothek überhaupt reich ist an antiquarischen Schätzen. Zu beiden Seiten des Franziskusoffiziums läßt der Verfasser die betreffenden Stellen zweier alter Legenden laufen, die von Caland und die legenda anonyma.

Das Interessanteste an diesem Buche für die Leser des K.-M. Jahrbuches und das Wichtigste für die Choralgeschichte liegt in der Komposition, in den Melodien der beiden Offizien, welche sämtlich den Fr. Julian von Speier zum Autor haben. Auch der Verfasser legt großes Gewicht darauf, indem er S. 161 schreibt: „Die Analyse dieser Melodien und ihre Tragweite für die Choralgeschichte festzustellen, ist Sache der Detailforschung, die m. W. von anderer Seite schon in Angriff genommen worden ist. Es sei mir nur der Wunsch gestattet, dieselben möchten vom Gesichtspunkt der Reimoffizien-Komposition, nicht bloß der Choralmelodien im allgemeinen betrachtet werden. Denn hierin liegt ihre Eigentümlichkeit und ihr geschichtlicher Wert. Schon in der Einleitung ist bemerkt worden, welch wesentliche Umgestaltung der mittelalterliche Choral durch die Reimoffizien erfuhr. Es bleibt übrig, dem Anteil Julians an dieser Umgestaltung nachzuforschen.

Weitere Aussichtspunkte bilden beim Franziskus- und Antoniusoffizium die reiche Melodierung der Antiphonen, welche den responsorialen Sologesängen nahekommen, indes die alten Antiphonenmelodien zumeist mehr psalmodischen Charakter haben; die Stellung des Responsorialgesanges, welcher die früheren stehenden Responsorialformeln teils umbildet, teils durch neue ersetzt; die Verwertung der Tonika, mit welcher Julian stets die Responsoriumsverse schließt; endlich besonders die musikalische Behandlung von Rhythmus und Reim. Wiewohl Julian der Tradition gemäß es verschmäht, die durch den Text gebotene poetische Form auf die musikalische überzutragen, wirkt doch erstere vielfach und nachhaltig auf letztere ein. Die Gliederung in Verse spiegelt sich in den Melodien sehr deutlich und scharf ab, indem an den Versenden unzweideutige melodische Kadenzen eintreten von mehr oder minder energischer Schlußkraft, bei denen besonders die Tonika zur Kadenzierung herbeigezogen ist. Unterstützt wird die Gliederung der Melodie durch die sehr interessante Art, wie Julian die Reime zu markieren weiß. Gerade hier zeigt er sich als sehr feinfühligen und geistreichen Künstler."

Gewiß, die Melodien der hier gegebenen Reimoffizien unterscheiden sich sehr von dem mittelalterlichen Choral, sagen wir besser von der im 10. und 11. Jahrh. geltenden Theorie und Praxis. Der Verfasser hat in der eben angeführten Stelle einige solche Unterschiede angeführt. Ich möchte noch andere das Wesen betreffende hinzufügen. Es wird häufig der Ambitus der Tonarten nicht mehr beachtet, selbst bei manchen Antiphonen der Nokturnen und der Laudes, und es findet eine häufige Vermischung des betr. authentischen und plagalen Tones statt. Auch die charakteristischen Intervalle und Formeln treten in plagalen Tonarten, worauf die Alten viel hielten, nicht mehr so häufig hervor. Das Anklingen an die Psalmodie ist gänzlich verschwunden, es zeigen diese Melodien eine ganz freie Cantilene, welche über die alten strengen Regeln hinausgeht und nur dem Zuge der innern Stimmung folgt. Insbesondere läßt sich J. auch mehr vom Sprechaccent leiten. Hier haben wir Tonbilder von reicher Lebensfülle, welche weit über den alten Choralstil hinausgehen, der zumeist mit Formeln arbeitete.

Soll damit ein Tadel gegen diese Kompositionen ausgesprochen werden? Nicht im geringsten! Nur der Irrtum des Verfassers soll berichtiget werden, als seien diese Reimoffizien die Veranlassung oder Ursache gewesen, daß man sich soweit von der alten Theorie und Praxis entfernte.

Keine Kunst ist stabil, wenn sie auch in ihren natürlichen und Grundgesetzen immer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gleich bleibt, so geht sie doch in ihren Elementen Veränderungen ein, nach außenhin entwickelt sie sich stets; so gestaltet sich nach und nach die Melodie belebter und freier, der Rhythmus bereichert sich durch neue Formen u. dgl. Wenn nun zwischen Theorie und Praxis zu gleicher Zeit einige Unterschiede sich zeigen, so liegt der Grund hiefür darin, daß die Praxis der Theorie stets voraneilt und letztere erst spät ihre Thesen aus der bereits eingebürgerten Praxis abstrahiert und ihrem Gebäude einfügt.

So sind alle Veränderungen der Choralkomposition im 13. Jahrhundert im Vergleiche zu der des 10. und 11. Jahrhunderts nicht auf Rechnung der Reimoffizien zu setzen, sondern auf die allgemeine Entwicklung der Musik. Zur richtigen Beurteilung muß auch noch in Betracht gezogen werden, daß diese Entwicklung nicht in allen Ländern gleichmäßig vor sich ging oder die neuen Errungenschaften nicht überall gleich angenommen wurden. So geht in diesen alten Zeiten Frankreich allen andern Ländern in der Entwicklung der Musik voran, wie es ganz besonders aus dem Traktat des Hieronymus von Mähren hervorgeht; als Bahnbrecher für Neues in der Musik vom 12.—15. Jahrhundert werden uns fast nur Franzosen genannt z. B. Franko, Garlandia, der Kompositeur Perotinus u. a.

Solche reiche und schwungvolle Melodisierung, wie sie die Reimoffizien des hl. Franziskus und des hl. Antonius zeigen, findet sich schon vor dem 13. Jahrhundert. Die Bibliothek von Karlsruhe bewahrt ein Manuskript aus dem Kloster Reichenau, ein Offizium der hl. Afra, welchem der Randvermerk beigesetzt ist: „Hanc historiam composuit hermanus contractus." († 1036.) Es ist eine spätere Umschrift auf Linien aus der wahrscheinlich ursprünglichen Neumenschrift. Das ganze Offizium unterscheidet sich von den zwei genannten bloß dadurch, daß der Text in Prosa gehalten ist. Derartige Offizien, historiae bietet z. B. die Münchner Staatsbibliothek auf die Feste des hl. Emmeram, des hl. Dionysius, Martyrers, und seiner Gefährten, des hl. Wolfgang, in Neumen geschrieben, dem 11. oder 12. Jahrh. angehörig, nebst ihrer Übertragung in Neumen oder Noten auf Linien. Alle diese Offizien tragen den gleichen Charakter und zeigen die nämlichen Eigenschaften, welche an den Franziskus- und Antonius-Offizien hervorgehoben wurden.

Ein Reimoffizium, welches fast zu gleicher Zeit wie die letzteren gedichtet und komponiert wurde, ist das der hl. Elisabeth von Thüringen († 1231, heilig gesprochen 1235), welches in mehreren Handschriften aus dem 13. Jahrh. noch vorhanden ist. Die Einrichtung desselben ist die gleiche, nur sind die Melodien, wenn auch schön dahinfließend, etwas einfacher und überschreiten nicht so häufig den Ambitus. Verfasser und Komponist waren wahrscheinlich Deutsche. Auch das eigentümliche Verfahren, für die Antiphonen, bezw. Responsorien auf die Wahl der Tonarten zu verzichten, sondern dieselben der Reihe nach anzuwenden, war damals nichts Neues.

Alle Freiheiten, welche wir in diesen Kompositionen gewahr werden, haben sich seit dem 9. Jahrhundert herausgebildet und haben sich teilweise im 12. Jahrh. vorgefunden; meines Erachtens hat zur lebensvolleren Entwicklung der Melodie ganz besonders die Erfindung Guido's, die Neumen auf Linien zu setzen, beigetragen.

Nicht Neues hat Julian in die Komposition eingeführt, aber mit wahrhaft künstlerischem Sinne hat er alle musikalischen Errungenschaften seiner Zeit verwertet und in seinen Offizien sowohl poetische als auch musikalische Meisterwerke geschaffen. Darin besteht sein Ruhm.

Die Melodien der beiden Offizien sind in der Notenschrift von Dom Pothier gegeben, das Officium S. Francisci auch noch in photographischer Nachbildung aus dem Codex von Rosenthal, welche nicht gerade schön ausgefallen ist.

Wir danken dem Verfasser für die Veröffentlichung dieser Offizien, dadurch hat er einen kostbaren Baustein zur Ergänzung und Ausfüllung der Lücken in der Musikgeschichte geliefert. **P. Atto Kornmüller, O. S. B.**

Die Choräle Julian's von Speier zu den Reimoffizien des Franziskus- und Antoniusfestes. Mit einer Einleitung nach Handschriften herausgegeben von J. E. Weiß, Dr. phil. et theol. Mit einer Tafel. München 1901. Verlag der J. J. Lentner'schen Buchhandlung (E. Stahl jun.) Preis 2 ℳ 80 ₰. S. VIII. 34. Noten S. XXXVIII.

Schon im vorigen Jahre veröffentlichte der Verfasser eine Studie über Julian von Speier, wozu das vorliegende Werklein gleichsam eine Ergänzung ist. Während er im Hauptwerke das Biographische des gelehrten und kunstreichen Franziskaners, die Entstehung der Reimoffizien und ihren poetischen Wert behandelt und zuletzt ästhetische Betrachtungen über die dazu gehörigen Choräle anstellt, bringt er hier diese Choräle selbst, jedoch in einer andern Übertragungsweise als P. H. Felder

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dies gethan hat. Diese wohlfeilere Veröffentlichung rechtfertigt er damit, daß diese Choräle nicht bloß einigen Musikprofessoren zu Gesicht kommen, sondern auch in die Hände verständnisvoller und einsichtiger Theologiekandidaten gelangen sollten. Wenn diese Gesänge auch nicht mehr den Stil des 10. Jahrhunderts repräsentieren, so sind sie doch ein höchst schätzenswertes Glied in der Musikentwicklung.

„Kein billig denkender, einsichtiger Beurteiler, meint der Verfasser, und wir geben ihm vollkommen recht, wird im 13. Jahrh. den unveränderten Geschmack der ältesten Choralzeit erwarten. Aufgabe der Choralforschung ist es, die Stilwandlungen zu verfolgen und ihre Ursachen und Ziele klarzulegen. Mit bloßen Klagen über die „Entartung" des Chorals in späterer Zeit ist nichts gedient. Auch die Bemühungen späterer Tondichter um größere Weichheit und Gefälligkeit der Melodie, um ausdrucksvolle Tonmalerei, um wirkungsvolles Pathos zeitigten schöne Früchte, trotz mancher Verirrungen, Willkürlichkeiten und Rückschritte." (S. IV.) Und solche schöne Früchte sind unstreitig auch Julians Choräle.

In der Einleitung bespricht der Verf. zuerst „Neue Literatur über Julian von Speier." Die Forschung über diesen Biographen, Dichter und Choralkomponisten gehört der neuesten Zeit an. Im Mai 1899 veröffentlichte der Minorit P. Ferdinand Maria D'Araules von Bordeaux die ersten Bemerkungen über den Zusammenhang einer anonymen Franziskuslegende mit dem liturgischen Reimoffizium des Patriarchen von Assisi, bald darauf geschah solches von einem andern französischen Forscher in Bezug auf Legende und Reimoffizium des hl. Antonius von Padua. Seitdem erschienen Bücher und Aufsätze von verschiedenen Seiten, unter andern erschien auch 1900 von dem Verf. das schon genannte Werk „Julian von Speier", womit er vor allem die große Bedeutung Julians für die liturgische Reimpoesie des Mittelalters klarzulegen und das Verständnis für den Wert seiner noch größtenteils ungedruckten Choralschöpfungen anzubahnen beabsichtigte. Bei der Menge derer, welche sich für die Sache interessierten, konnte es nicht ausbleiben, daß über manche Punkte, worüber die Quellen keinen direkten Aufschluß gaben, sich große Meinungsverschiedenheit zeigte, und es teilweise zu heftiger Kontroverse kam. Hauptsächlich drehte sich der Streit um die zwei Fragen, ob die anonyme Franziskuslegende (anonyma) dem Julian angehöre, und dann, ob diese Legende vor oder nach der Entstehung der Reimoffizien verfaßt sei. Das erstere wird jetzt allseitig zugegeben; was das zweite anbelangt, so sucht der Verf. mit sehr triftigen Gründen zu beweisen, daß erst nach dem Reimoffizium die sog. legenda anonyma von Julian geschrieben wurde. In diesem Sinne kritisiert er auch die Aufstellungen des Bollandisten D'Ortroy, und wendet sich dann zu P. Hilarin Felder, dessen vorher angezeigtes Werk er im allgemeinen lobt, „als ein Buch, mit welchem der Wissenschaft ein Dienst geleistet wird". Einige Punkte finden allerdings seinen Tadel, wobei man nur wünschen möchte, daß der Tadel verdienten Männern gegenüber in milderer Form ausgesprochen wäre. Namentlich tadelt der Verf. die von P. Felder beigegebenen Tafeln des notierten Franziskusoffiziums aus dem Codex Rosenthal. Es sind zwar einige Tafeln im Abdruck nicht gut gelungen, aber ob sie bloße Zinkätzungen seien, möchte ich doch bezweifeln.

Nach dieser 29 Seiten in Anspruch nehmenden Einleitung gibt der Verf. Bemerkungen zu seiner Ausgabe der julianischen Choräle. Zur kritischen Vergleichung dienten ihm neben dem Codex Rosenthal die dem Werke von P. Felder beigegebenen Varianten aus einem vatikanischen Manuskript und zwei andere Codices. Darnach fertigte er seine Ausgabe. Bei der Auswahl der Lesearten und bei der Konstitution der Neumen hatte er ein doppeltes Ziel im Auge: einmal, dem julianischen Original möglichst nahe zu kommen, dann, eine möglichst einfache und doch bestimmte Notierung anzuwenden, wie etwa in den offiziellen Choralausgaben.

Durch Benützung der Varianten dem julianischen Original möglichst nahe zu kommen oder es gar erreichen zu wollen, erscheint mir als eine Unmöglichkeit, wenn nicht das Original selbst aufgefunden wird oder wenigstens französische Manuskripte beigezogen werden. Wir können nur immer bloß sagen: diese oder jene Variante gefällt mir besser oder fügt sich angenehmer ans Ganze. Oder welche Kriterien haben wir sonst, um bei zwei oder mehreren Varianten die julianische Lesart zu bestimmen? Beim Gebrauche mehrerer Manuskripte müssen wir dann überdies nachforschen, aus welcher Quelle diese oder jene Abschrift stammt, um doch etwas sicherer verfahren zu können.

Der Verfasser gibt dann die beiden Offizien in der Quadratnotenschrift, wie die offiziellen Choralausgaben, mit dem Unterschiede, daß er durchweg für alle Töne bloß Breves gebraucht, auch mit Weglassung der Doppelnoten, wofür er auch nur einfache Breves setzt. Man wird wohl kaum überall mit dieser Transskription zufrieden sein und manches dagegen einzuwenden haben; jedoch sind die Melodien für uns

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auf solche Weise leichter lesbar. Aber wer nicht anderwärts Choral zu singen und ordentlich vorzutragen gelernt hat, wird mit dieser Vereinfachung nichts anzufangen wissen.

Ich kann auch nicht beistimmen der Art und Weise, wie der Verfasser öfters die längeren Neumengruppen, die sich über einer einzigen Silbe befinden, abteilt. So z. B. Seite XIV Zeile 1 scheidet er über dem Worte mitten dos die Noten g a f g a g, während die Stelle auf der Tafel angibt, g a f g a g ohne Teilung. Nach S. 18 zu schließen, acceptierte er die Manier Dom Pothier's, welcher die von Guido von Arezzo für die Komposition aufgestellte Proportionslehre auch auf den Vortrag oder doch wenigstens für den Notendruck, nach meinem Dafürhalten, in ungeeigneter Weise übertrug. Guido († c. 1040) wollte seine Schüler eine gute und schöne Proportion in ihren Kompositionen lehren, daß sie weder eine zu gleichmäßige noch eine zu ungleichmäßige Zahl von Tönen über die Textsilben setzen; bei längeren Tongruppen über einer Silbe, wie z. B. über dem letzten a des Alleluja kann eine solche Regel überhaupt keine Anwendung finden, das hieße, doch nur dem melodischen Fluße beengende Fesseln anlegen. Wie wenig diese Regel Guido's Anerkennung fand, das zeigt der Umstand, daß man alsbald dieselbe nicht mehr verstand. Aribo († 1078), der so kurze Zeit nach Guido lebte, weiß mit diesen Regeln nichts Rechtes mehr anzufangen und nennt sie regulae obscurae.

Man mag vielleicht einwenden, daß solche an Proportionen anklingende Teilungen von Tonphrasen und Tongruppen schon die alten neumierten Codices, sei es ohne, sei es mit Linien, spätere Manuskripte und Drucke in viereckigen Noten aufweisen. Dafür ist jedoch nicht etwa ein System von Proportionen verantwortlich, sondern die alte Neumenschrift, welche es nicht gestattet, eine längere Reihe von Tönen gleichsam in einem Zuge zusammenzufassen, wie es heutzutage durch engstes Zusammenrücken unserer Noten möglich ist. Auch nachdem die alten Neumen auf Linien gesetzt und durch dickere Striche etwas umgestaltet wurden, konnte man nicht gut anders verfahren, wenn man nicht, wie im Codex Rosenthal zu sehen, die einzelnen Neumenzeichen durch feine Striche an einander schloß. Übrigens behielt man diese Abtrennung nach dem Vorbilde der alten Neumenschriften noch lange bei, ohne darin eine Mahnung zu einem neuen Stimmansatz zu erblicken. Man sang kleinere Notengruppen von 5, 6, 7 Tönen in einem Zuge, ohne sich weiters darüber den Kopf zu zerbrechen, ob sie nach 2 + 2 + 3 oder 2 + 3 u. s. w. etwa proportioniert werden sollten. Da nun solche bloß scheinbare proportionale Teilungen für den Vortrag erst gar keine Bedeutung haben, so wird man jetzt gut thun, auch bei Choralschrift und Druck sie unbeachtet zu lassen.

Bei längeren Phrasen oder gar bei den so tonreichen Jubilen sind freilich Teilungen notwendig. Die alten Neumenmanuskripte weisen solche Teilungen, wo ein neuer Stimmeinsatz oder auch das Atmen notwendig wäre, gar nicht auf, so daß die Unterbrechung des Tonflußes in dem Ermessen des Sängers lag. Da in den alten Zeiten solche ton- und phrasenreiche Gesänge dem Singmeister allein auszuführen oblagen, so war das Bedürfnis nach Einzeichnung der Abschnitte nicht so groß, als später, da mehrere an diesen Gesängen sich beteiligten; deswegen finden wir in späteren Codices Abteilungsstriche oder kennbare Entfernung der Notengruppen von einander.

Dom Pothier hat in seinen Choralausgaben die alte Weise der Nachbildung Neumenzeichen beibehalten (siehe die Tournaier Drucke, auch P. Felder ließ die Reimoffizien in dieser Weise ausführen), sie bietet sich dem Auge zwar elegant dar, aber für den praktischen Gebrauch ziehe ich den Notendruck der offiziellen Choralbücher weit vor.

Der Verfasser fügte seinem Werklein noch eine photographische Tafel aus dem Codex Rosenthal bei, welche sorgfältiger und schöner ausgeführt ist, als sie das Werk des P. Felder enthält. Beineben merke ich an, daß S. XXXIV der zweite C-Schlüssel auf der zweiten Zeile, S. XXXV aber auf der 4. Zeile zu verbleiben hat. Auch in der P. Felder'schen Ausgabe sind wenigstens an sechs Stellen des Antonius-Offiziums die Custodes falsch angebracht, seltener im Franziskusoffizium.

P. Atto Kornmüller, O. S. B.

Der Redaktion des K. M. Jahrbuches liegen noch mehrere geschichtliche und theoretische Werke vor, deren eingehendere Besprechung erst im 27. Jahrgang 1902 erfolgen kann. So weit der Inhalt derselben mit Kirchenmusik in Beziehung steht, wird im Cäcilienvereins-Organ, beziehungsweise der Beilage desselben, dem Vereinskatalog, oder in der Mus. s. (Regensburg, 35. Jahrgang) in kurzer Fassung Bericht erstattet werden; teilweise geschah dieses bereits

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

im 34. Jahrgang der Mus. s. Einstweilen seien nur folgende Werke genannt: Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900) von Dr. H. Riemann. — Compendium der Musikgeschichte (1600 bis 1750) von Adolf Prosniz. — Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert von Hugo Goldschmidt. — Joh. Ev. Habert, ein Lebensbild von Dr. Al. Hartl. — Bachstudien v. P. Isidor Mayerhofer I. Bd.; — Die Zeitschrift mit den Sammelbänden der internationalen Musikgesellschaft. Von praktischer Musik kommen vorzugsweise die Publikationen der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Deutschland und Österreich," sowie die Gesamtausgabe der Werke Orlando's, von dessen *Magnum opus musicum* bis heute sieben Bände vorliegen, in Betracht. —

Inhalt des K. M. Jahrbuches für 1901.

(26. Jahrgang des früheren Cäcilien-Kalenders.)

	Seite
Vorwort der Redaktion . . .	III
Luca Marenzio, Fortsetzung der 4st. Motetten. Redig. von Mich. Haller.	33—64

I. Abhandlungen und Aufsätze.

1) Franz Xaver Anton Murschhauser. 1663—1738. Von Martin Vogeleis. . . .	1—15
2) Über Kirchenmusik vor hundert Jahren. Aus Dr. Joh. Nik. Forkel's „Allgemeine Geschichte der Musik" mit Kommentaren von Fr. X. Haberl . .	15—38
3) Das Oratorium des hl. Philipp Neri. (Aus dem litterarischen Nachlaß von Dr. Franz Witt)	38—45
4) Beiträge zur italienischen Litteratur des Oratoriums im 17. u. 18. Jahrhundert. Von Fr. X. Haberl	45—64
5) Gibt es noch echt gregorianische Melodien? Von P. Utto Kornmüller O. S. B. . .	64—70
6) Über die Schule polyphoner kirchlicher Vokalkomposition. Mit Notenbeispielen. Von M. Haller	70—90
7) Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges im katholischen Gottesdienste. Von Dr. Hermann Müller . . .	90—99
8) Zur Geschichte des Orgelspieles mit Notenbeisp. Von Ewald-Dr. Herm. Müller . .	99—107
9) Kehrein, Meister, Schmetz, eine Trias am Lehrerseminar in Montabaur. Mit Porträt von Kehrein. Von K. Walter .	107—118
10) Die 16. Generalversammlung des „Allgemeinen Cäcilien-Vereines (19.—21. Aug. 1901 in Regensburg). Von Jos. Auer	119—128
11) Über Orgelbau im 18. und 20. Jahrhundert. (Nach Mattheson; moderne Orgelwerke in Montabaur, Regensburg, Beuron.) Von Fr. X. Haberl . .	128—142

II. Kritiken und Referate.

P. Raph. Molitor, Die nachtridentinische Choralreform zu Rom. I. Bd. Die Choralreform unter Gregor XIII. — Desselben Reform-Choral. Von P. Jos. Weidinger	143—163
Kothe Bernh., F. G. Jansen, Abriß der Musikgeschichte. 7. Auflage. Von Karl Walter . .	163—170
P. Hilarin Felder. Die liturgischen Reimoffizien auf die Heiligen Franziskus u. Antonius, komp. von Fr. Julian von Speier. P. Utto Kornmüller . .	170—173
Dr. J. E. Weiß, Die Choräle zu den Reimoffizien des Franziskus- u. Antoniusfestes. Von P. Utto Kornmüller	173—175

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

Tomus III., Fasciculus X.

RATISBONAE, ROMAE, NEO EBORACI ET CINCINNATI.
SUMPTIBUS, CHARTIS ET TYPIS FRIDERICI PUSTET,
S. SEDIS APOSTOLICAE TYPOGRAPHI.

VII MOTECTA A LUCA MARENTIO

(Nr. 8—14.)

COMPOSITA AD 4 VOCES INAEQUALES

HODIERNIS CHORIS ACCOMMODAVIT

MICH. HALLER.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vorwort.

(Nr. 8 - 14.)

Im Anschlusse an das Vorwort und die Bemerkungen über die Kompositionstechnik der ersten 7 Motetten Marenzio's, welche im K. M. Jahrbuch für das Jahr 1900 enthalten sind, mögen für die Motetten desselben Meisters, welche dem diesjährigen Jahrbuche beigegeben sind, folgende Andeutungen zu einer eingehenderen Analyse dienen.

Nr. 8. Zu einem Cantus firmus in langgezogenen Noten gesellt sich ein bewegter Kontrapunkt in drei thematisch behandelten Motiven über *puer | qui natus est nobis, | plus quam propheta est;* das 3. Motiv kündigt der Tenor schon im 8. Takte an; der Sopran ergreift es im 13. T., eine Durchführung erhält es erst vom 16. T. an. T. 12—15 kontrapunktieren die 3 Motive gegen den Cant. firm. im Basse. T. 20 intoniert der Tenor, während Sop. und Alt noch die ersten beiden Motive in Sextengängen wiederholen. Die Fortsetzung des Textes: *hic est enim, | de quo Salvator ait.* bringt eine neue Melodie, welche von T. 26 an als 4. und 5. Imitationsmotiv in schönen Durchführungen festgehalten wird bis T. 40. —*Inter natos mulierum* folgt nun in gleichzeitigen zweistimmigen Sätzen in Nachahmungsform. Das Motiv über *non surrexit* ist kräftig markiert und lebhaft imitiert wieder von je 2 Stimmen; durch die Engführung T. 51 entsteht eine Hemiole. Diese Stelle erinnert an das: *exultant justi* in dem herrlichen Weihnachtsmotette *Hodie Christus natus est* unsers Meisters. Die Worte *major Joanne Baptista* schliessen sich frei an und bilden nach kurzer Wiederholung von *non surrexit* an den hypophrygischen Schluss.

Nr. 9. Nachdem der Imitationssatz des Alt und Sopr. von Bass und Tenor wiederholt und T. 8 und 9 im Sopran und Tenor doppelt in Duodezime und durch den Alt mit dem gleichen Thema dreistimmig, sodann durch Hinzutritt des Basses dasselbe Thema nochmals betont ist, beginnt mit *visitationem* ein neues Motiv, dem sich ein anderes über *beatae Mariae* anschliesst, um mit einem bewegten Kontrapunkt über *celebremus* im 27. T. zu einem Ganzschlusse sich anzuschicken. Mit T. 28 beginnt ein streng imitierter zweistimmiger Nachahmungssatz (in Oktave), welcher die Kontrapunkte zu einem Cant. firm. (Tenor) bildet. T. 39 übernimmt der Alt den Cant. firm. und wird nun von Sopr. u. Tenor in derselben Weise begleitet; doch zeigt die Nachahmung einige unwesentliche Abweichungen. T. 43 bringt der Bass den Cant. firm. anfänglich in Verlängerung, dann aber in den originalen Notenlängen und hält ihn fest mit teilweise veränderten Intervallen bis zum Schlusse, während die drei höheren Stimmen die zuerst strenge imitierten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kontrapunkte nun in mehr freier Weise behandeln, wodurch ein bewegter wirksamer Schluss gebildet wird. — Dorische Tonart.

Nr. 10. Anfangs ähnlich wie im vorhergehenden Motette. Der zweistimmige Imitationssatz von T. 10 wird durch Terzenbegleitung (Bass und Sopr.) dreistimmig; ebenso jener von T. 18 an durch Austerzen und Führung des Alt in freier Gegenbewegung vierstimmig. Mit dem bezeichnenden *et stans* (T. 24) beginnen neue sich imitierende Kontrapunkte, vorerst im Einklange und engster Folge, sodann dasselbe Motiv mit Terzenbegleitung (Bass u. Sopran). T. 32 u. f. erhält das *lacrimis coepit rigare pedes ejus* ergreifenden Ausdruck in einfacher zweistimm. Imitation, durch Terzenbegleitung dreistimmig. Die Periode *et stans etc.* wird wiederholt mit denselben Motiven und in derselben Form, aber in mehr gedrängter und gesteigerter Weise, um sodann für die letzten Worte *et capillis capitis sui | tergebat* ein neues Thema zu bilden und dasselbe mit den erwähnten Mitteln von Terzen- oder Dezimen-, auch Sextenbegleitung einer Stimme in Imitationen zum Schlusse zu führen.

Nr. 11. Die Themate über *Solve jubente Deo | terrarum Petre catenas* werden, weil sehr prägnant, in leicht erkennbaren Nachahmungen, Umkehrungen und Engführungen (T. 14 u. f.) zweckentsprechend behandelt. T. 21 tritt ein neues Motiv auf über *qui facis ut pateant* in dreistimmiger Imitation, durch Austerzen vierstimmig, nach 3 Takten in Engführung — mit teilweiser Veränderung des ersten Intervalles, ohne dass dadurch der Eindruck der Imitation verkannt werden könnte. Daran schliesst sich T. 26 das letzte Motiv über *coelestia regna beatis.* Nun wird das aus beiden letzten Motiven bestehende Thema festgehalten im vierstimmigen Satze bis zum Schlusse. Das Motett zeichnet sich durch Wohlklang aus. Tonart hypomixolydisch.

Nr. 12. Die Komposition setzt sich, dem Texte entsprechend, aus 9 Motiven zusammen, von denen die ersten 4: *Sancta Maria, | succurre miseris, | juva pusillanimes, | refove flebiles* | bis zum 30. Takte so durchgeführt werden, dass das erste und zweite, im 9. T. auch das dritte Motiv den beiden ersten gegenübergestellt wird mittels den mehrfach erwähnten imitatorischen Modifikationen und Umkehrungen; T. 27—30 bezeichnende Schlussmodulation. Nun tritt mit den Motiven 5, 6, 7: *ora pro populo, | interveni pro clero, | intercede pro devoto femineo sexu* durch gleichzeitigen zweistimmigen, bezw. vierstimmigen Satz wohlthuende Ruhe ein, um sodann mit dem 8. Motiv *sentiant omnes tuum juvamen,* zu welchem T. 44 das letzte Motiv *quicumque celebrant | tuam sanctam festivitatem* tritt, allmählich in längerer Durchführung die dorische Schlusskadenz herbeizuführen. T. 5 u. f., ebenso T. 12 u. f. kann der Alt unbeschadet des reinen Satzes die höhere Oktave singen. T. 32 wurde aus Rücksicht auf die Silbenbetonung geändert.

Nr. 13. Das einfache Motiv über *Christus Jesus* wird vom Basse in Gegenbewegung nachgeahmt und im 7. Takte ebenso wiederholt, während

Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die übrigen Stimmen, auch der Bass, dasselbe regelrecht wiederbringen und vom zweiten Motiv *splendor Patris* als imitierenden Kontrapunkt begleiten lassen; T. 13 tritt im Basse das 3. u. 4. Motiv *et figura | substantiae ejus* auf; ihnen schliesst sich T. 22 das 5. Thema über *portans omnia verbo virtutis suae* an; während dessen Durchführungen erscheint T. 27 im Tenor das 6. Motiv über *purgationem peccatorum faciens,* das erst mit T. 30, 32 u. 33 von den andern Stimmen aufgenommen wird; T. 32 und 33 kündigt der Tenor schon das 7. Motiv über *in monte excelso* an, das erst von T. 39 (Sopr.) u. f. eine animiertere Durchführung erhält. Es entsteht in diesen und ähnlichen Fällen das thematische Motiv gleichsam zufällig aus den Kontrapunkten zu andern durchführenden Stimmen. T. 45 wird das *gloriosus apparere* als 8. Motiv von Sop. und Alt zweistimmig frei behandelt, T. 47 tritt der Bass mit dem 7. Motiv als dritte Stimme hinzu; ähnlich wird von T. 49 an das 8. Motiv von Tenor und Bass wiederholt, während mit T. 53 Sop. u. Alt mit den Schlussworten *dignatus est* den Satz vierstimmig gestalten. T. 56, 59, 61 singt der Bass das *dignatus est* als einen Cant. firm. von 4 Noten, während die übrigen 3 Stimmen kontrapunktieren unter Benützung des 8. Motivs und freier, aber keineswegs fremdartiger Melodien. Hypolydisch.

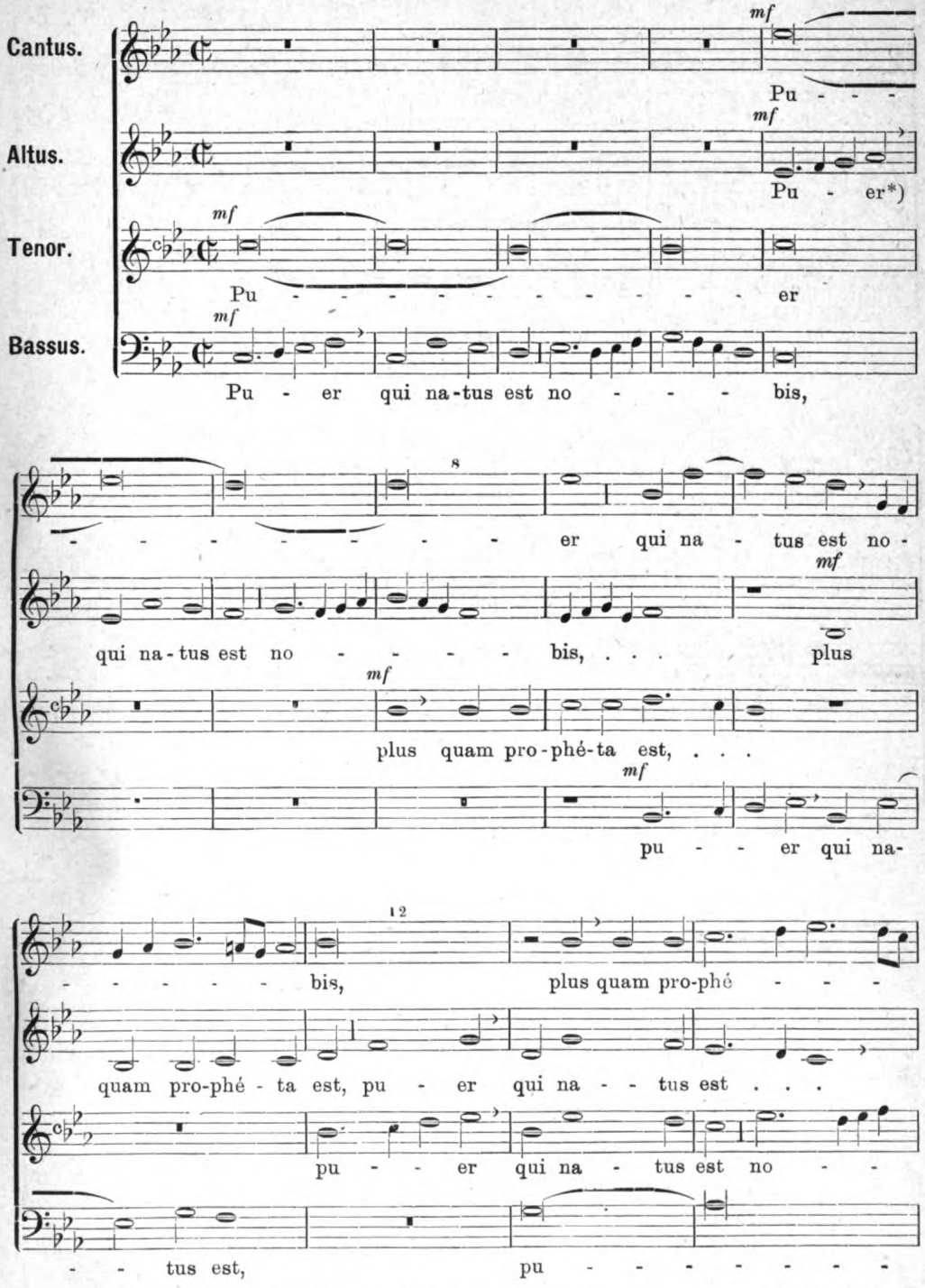
Nr. 14. Die thematische Konstruktion dieses herrlichen Motettes ist durchaus klar. *Beatus Laurentius | dum in craticula | superpositus ureretur* wird 17 Takte hindurch in Imitationsform in der bei unserm Meister sozusagen selbsverständlichen, das Interesse fortwährend fesselnden und dabei wegen der Einfachheit und leichten Fasslichkeit der Motive leicht sangbaren Weise durchgeführt. Der im 5. T. eintretende Tenor beginnt mit dem 2. Motiv und bringt das Anfangsmotiv erst mit dem 9. Takte, — ein Ausnahmefall. T. 17 beginnen Alt und Ten. das 4. Motiv über *ad impiissimum tyrannum dixit,* welchem T. 22 das 5. über *Assatum est jam, versa |* und T. 32 das 6. über *et manduca* in Nachahmungen mit Verkürzungen und Umkehrungen anreihen. Eine Freiheit erlaubt sich der Autor mit dem *jam,* das er T. 19 u. 20 dem *versa* vorsetzt. Das 6. Motiv über *et manduca* ist kurz in Engführung und Gegenbewegung gegeben. — T. 34 beginnt das 7. Motiv über *nam facultates ecclesiae* im Basse, dem sich in treuem Festhalten an den thematischen Bewegungen (s. *Ecclesiae*) die andern Stimmen anschliessen; T. 42, *quas requiris* als Motiv 8 wird kurz behandelt; dagegen findet der Schlussatz *in coelestes thesauros | manus pauperum | deportaverunt* eine längere Durchführung; auch hier wird, wie bei den übrigen Sätzen unsers Autors, jedem Worte, fast so oft es vorkommt, die Melodie gegeben, welche es beim ersten Auftreten im Thema erhalten; dieses fast kanonartige Festhalten der Motive zeugt von staunenswerter Herrschaft über die Form, wie die Erfindung der vielen einfachen und doch trefflichen Motive vollste Bewunderung verdient. — Hypomixolydische Tonart.

Regensburg, 30. Dezember 1901.

Mich. Haller.

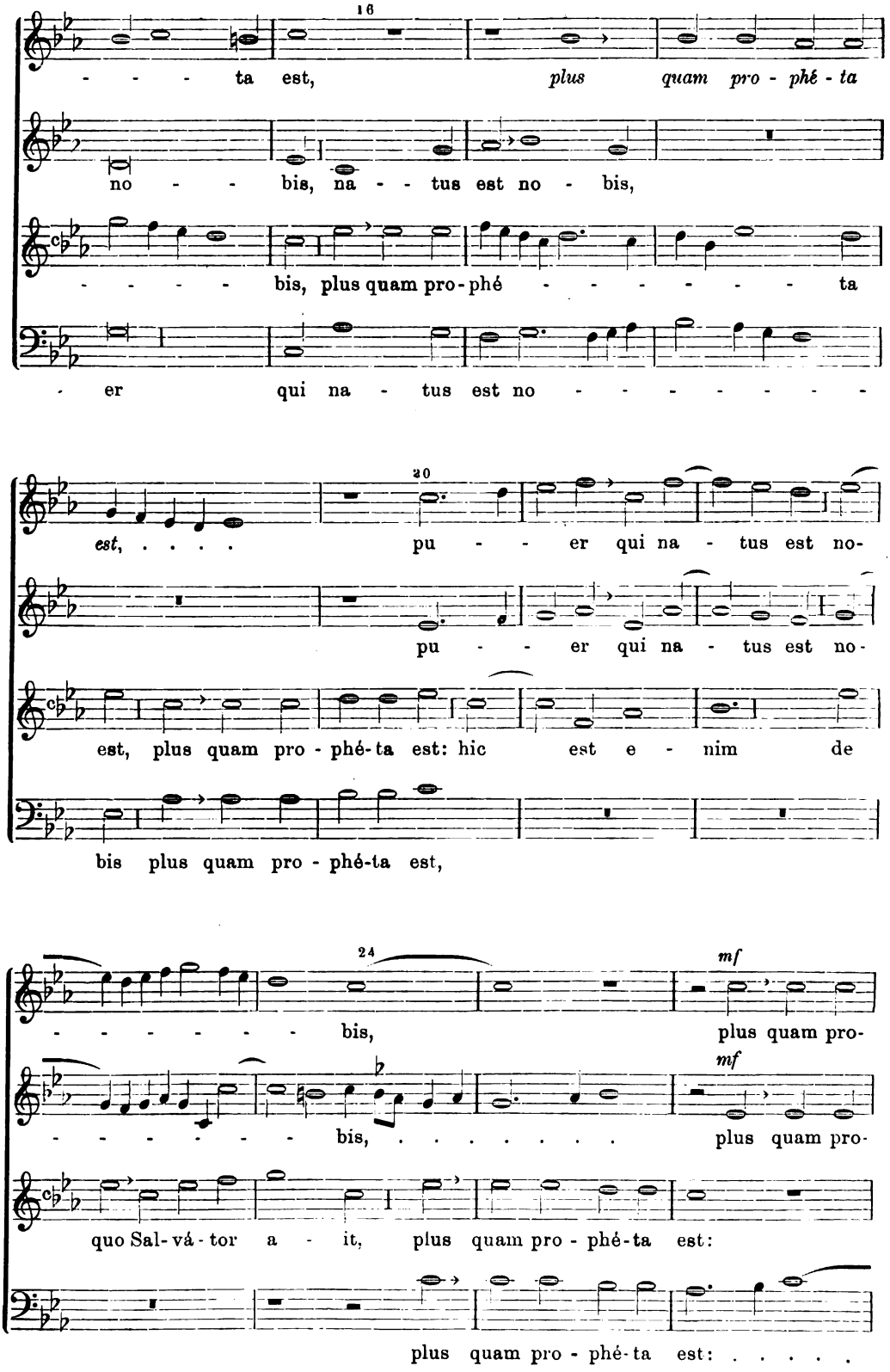
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

8. In Nativitate S. Joannis Baptistæ.

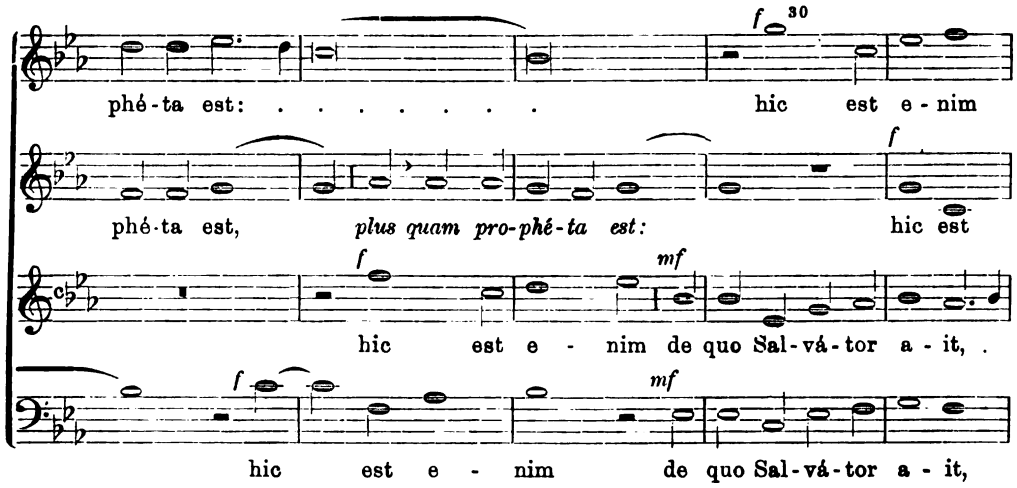


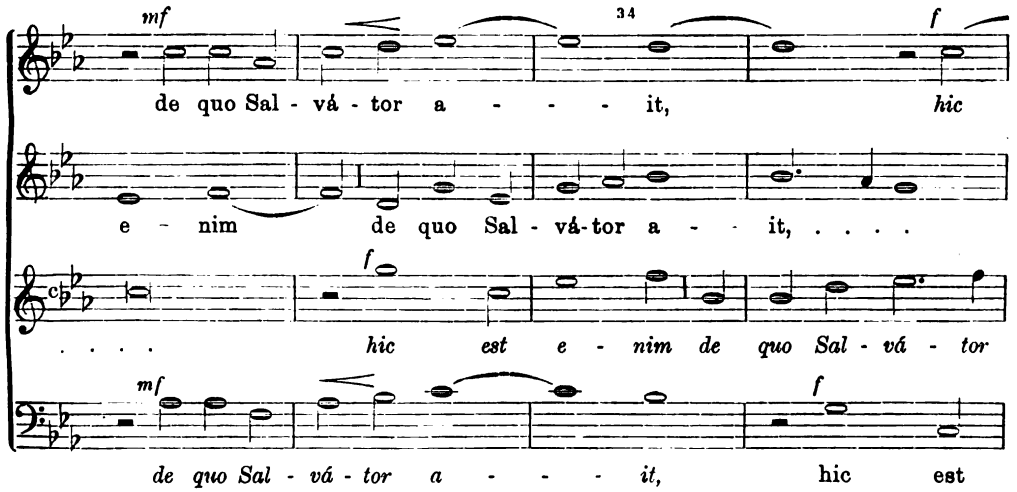
*) Das Kind, das uns geboren worden, ist mehr als ein Prophet; denn dieser ist es, von dem der Erlöser gesprochen: Unter denen, die von Weibern geboren wurden, ist kein Grösserer auferstanden als Johannes der Täufer.

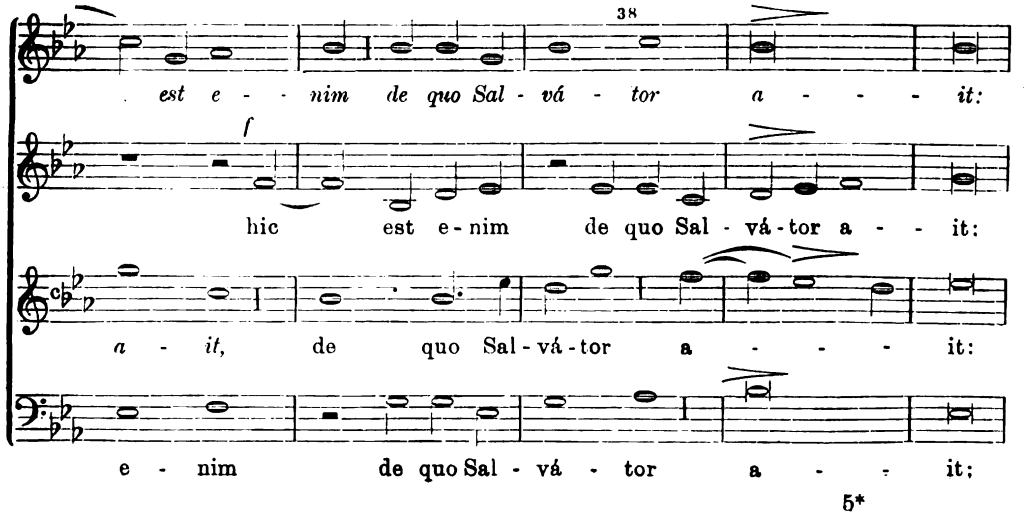
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



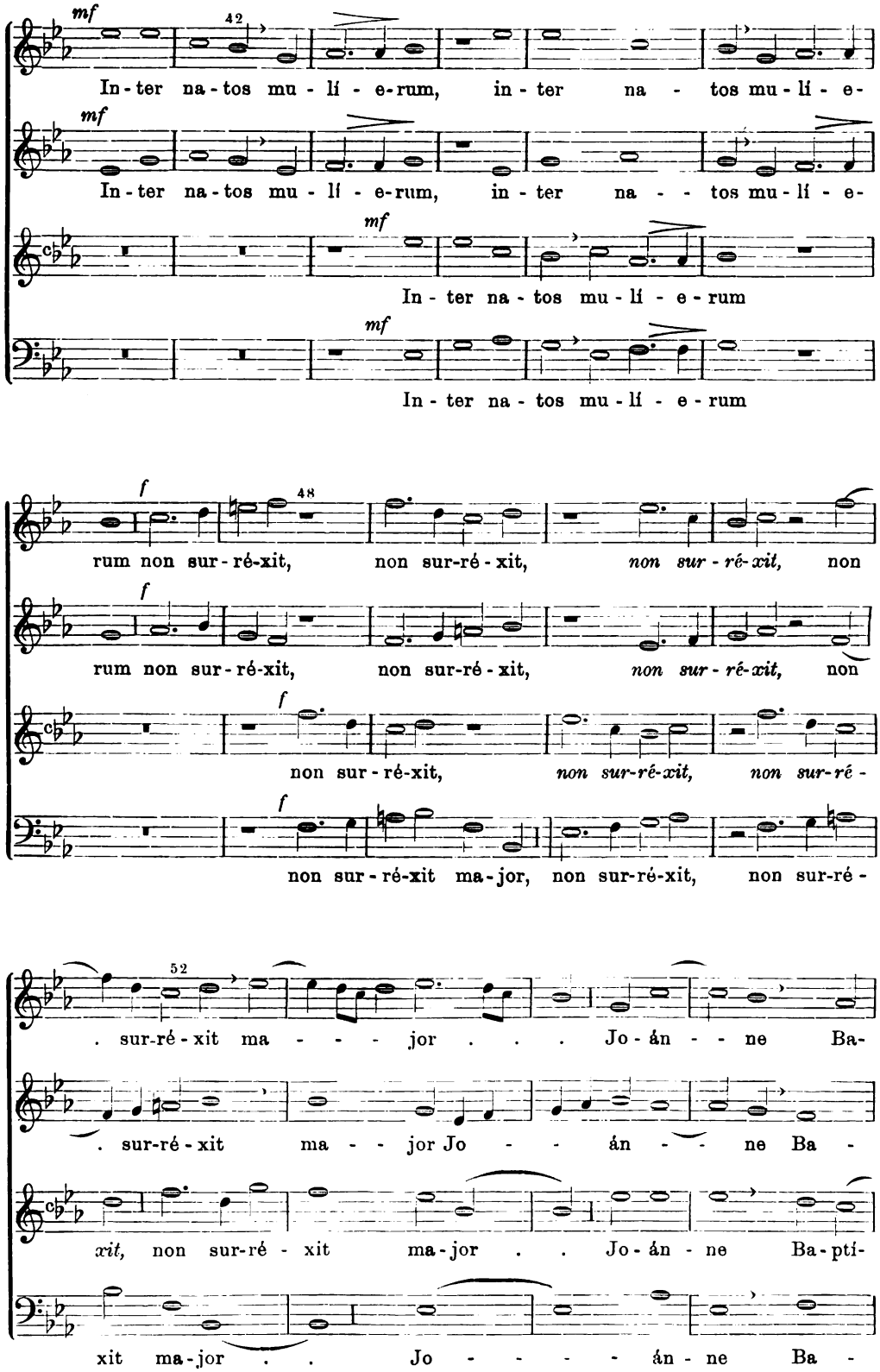
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



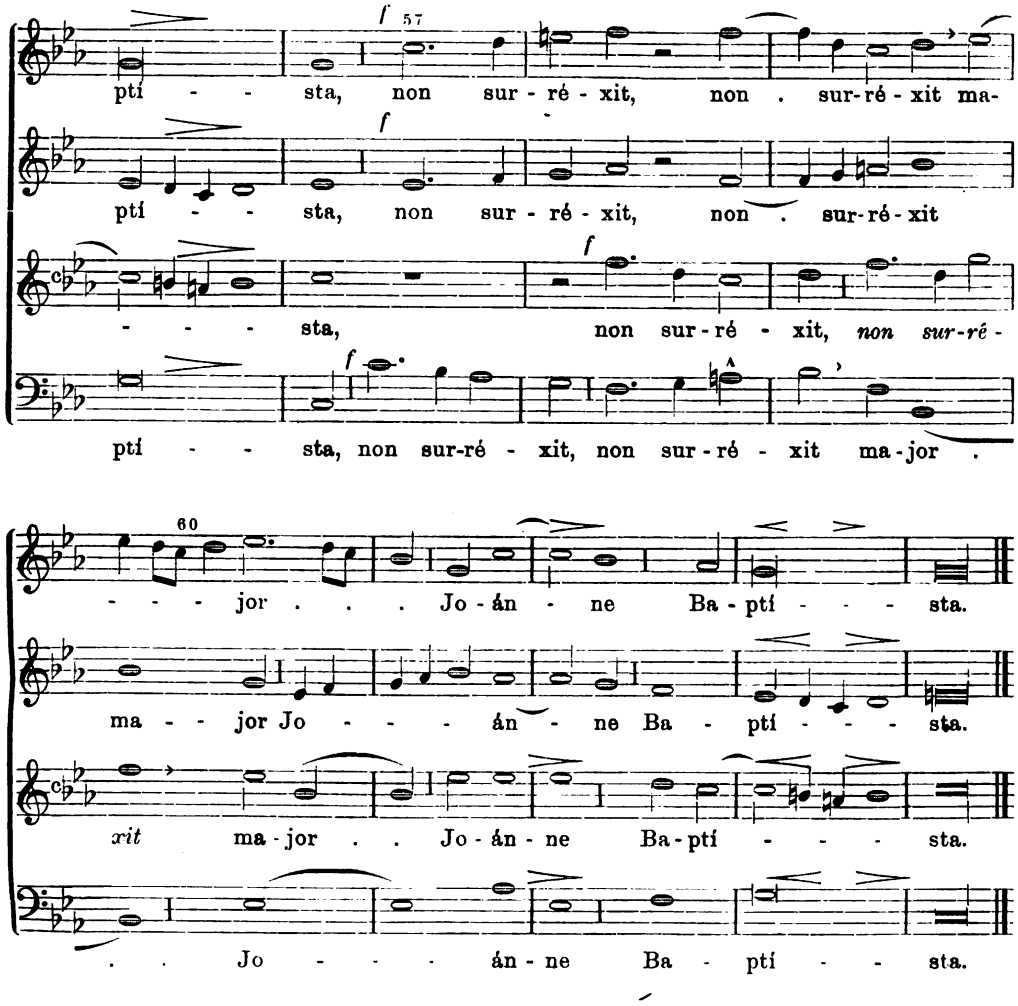




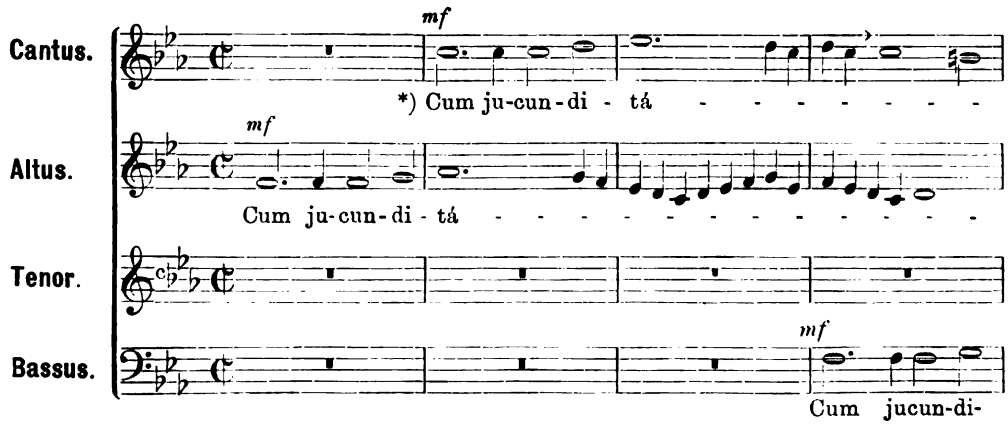
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

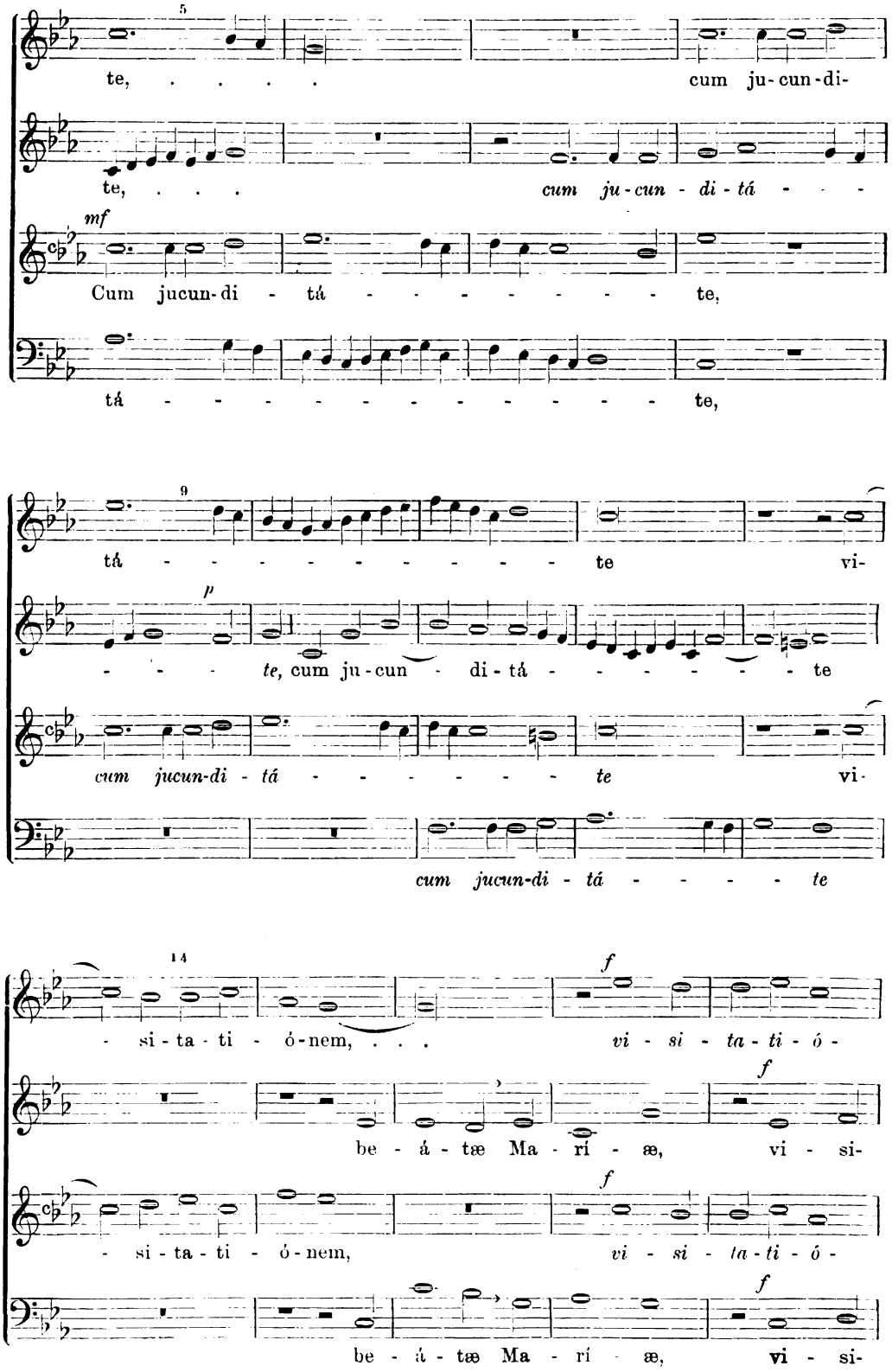


9. In Visitatione B. Mariæ Virg.

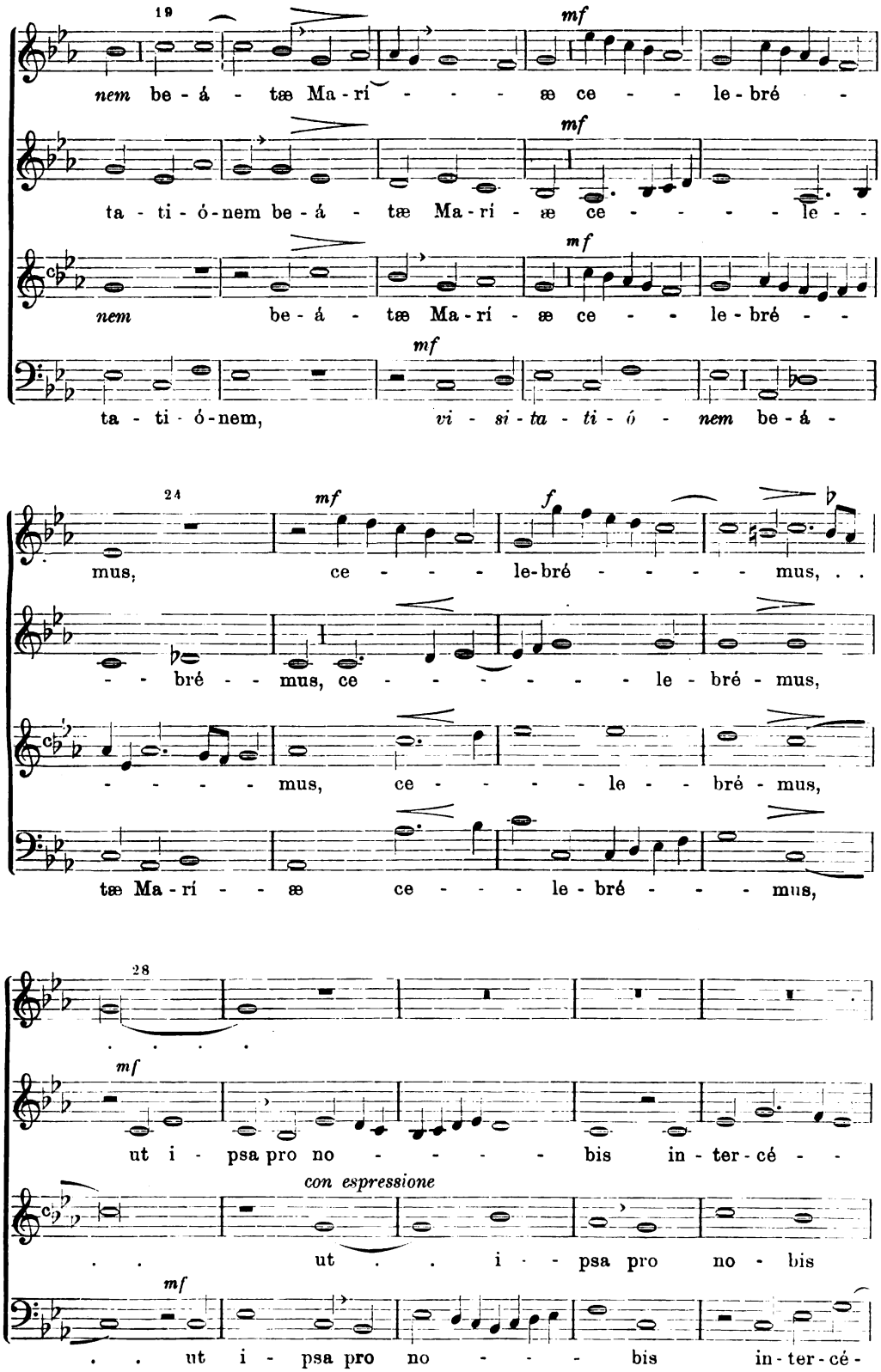


*) Mit Freudigkeit wollen wir den Besuch der heiligen Maria preisen, damit sie uns Fürsprecherin sei bei unserm Herrn Jesus Christus.

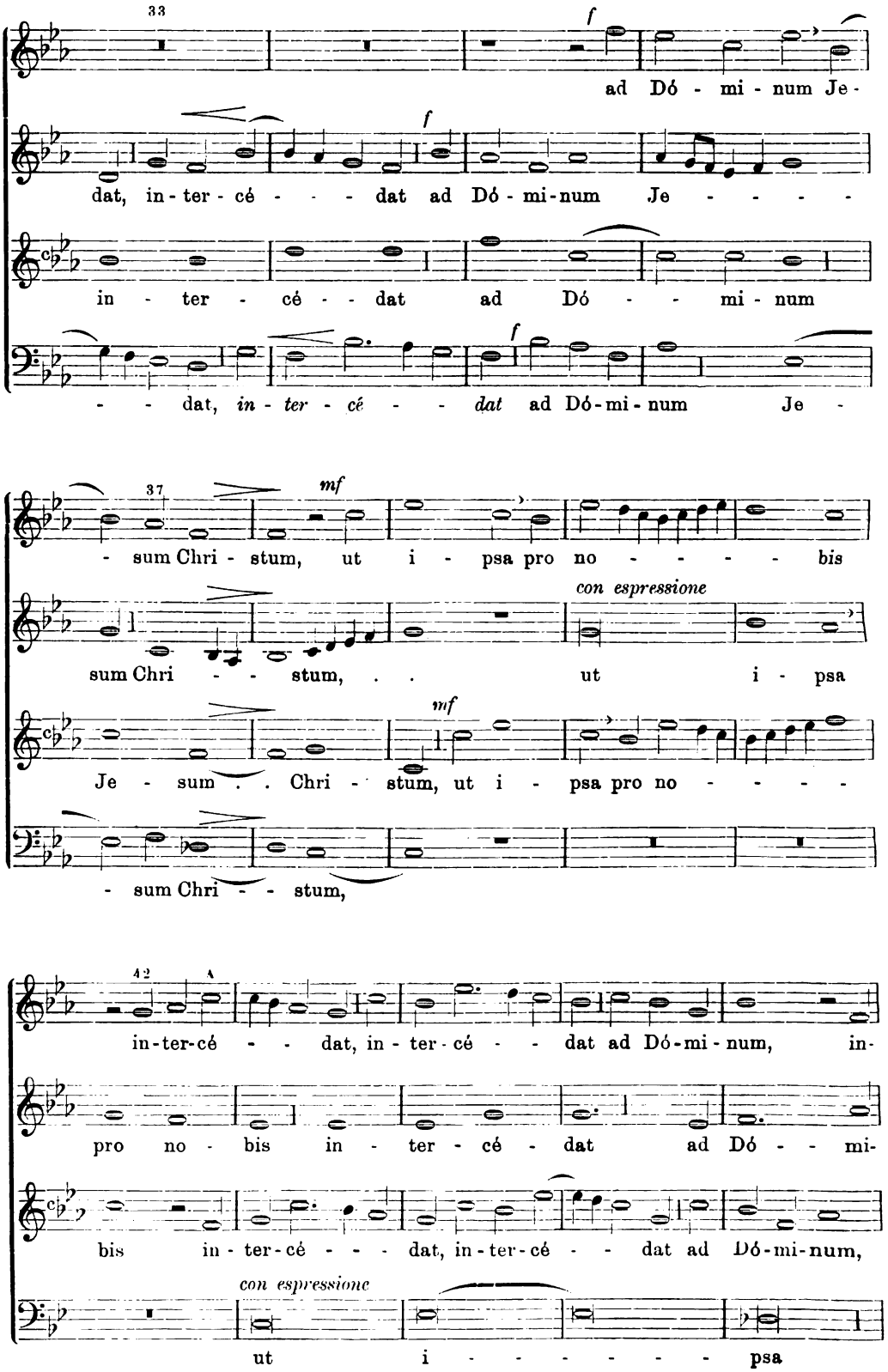
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



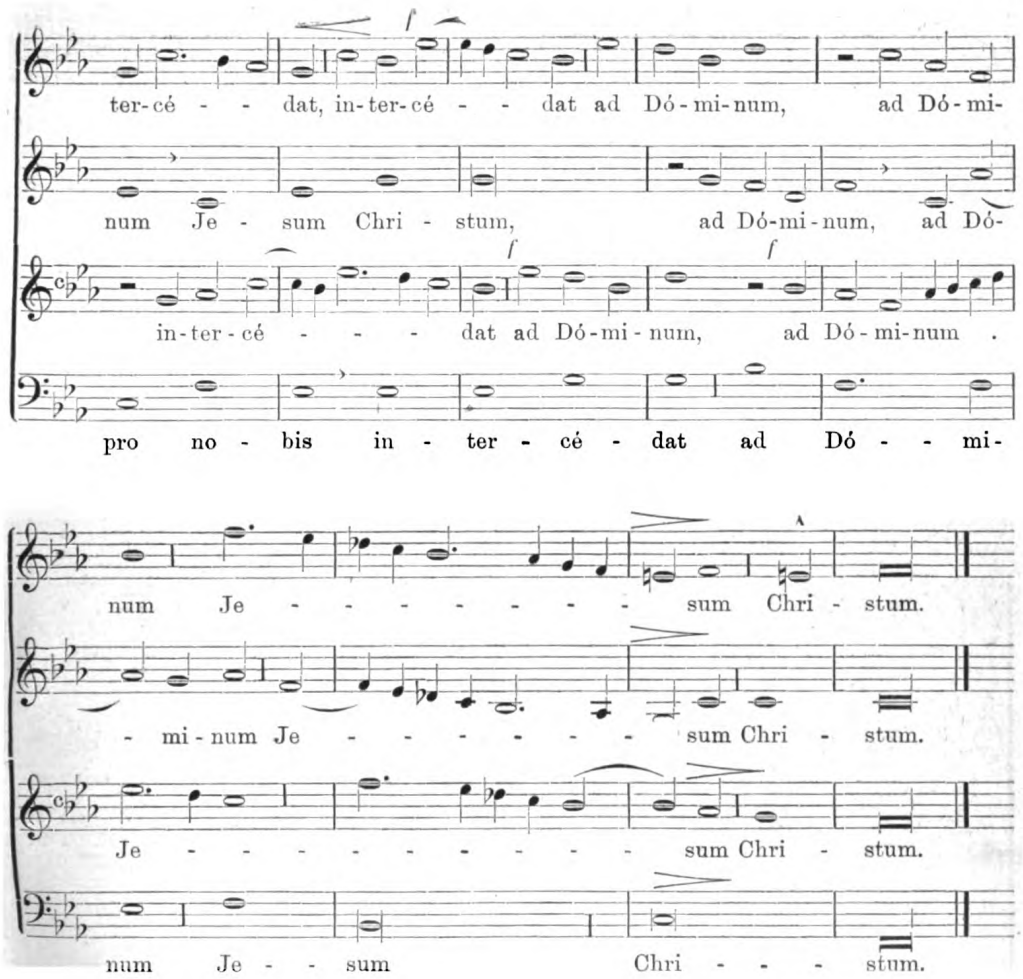
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



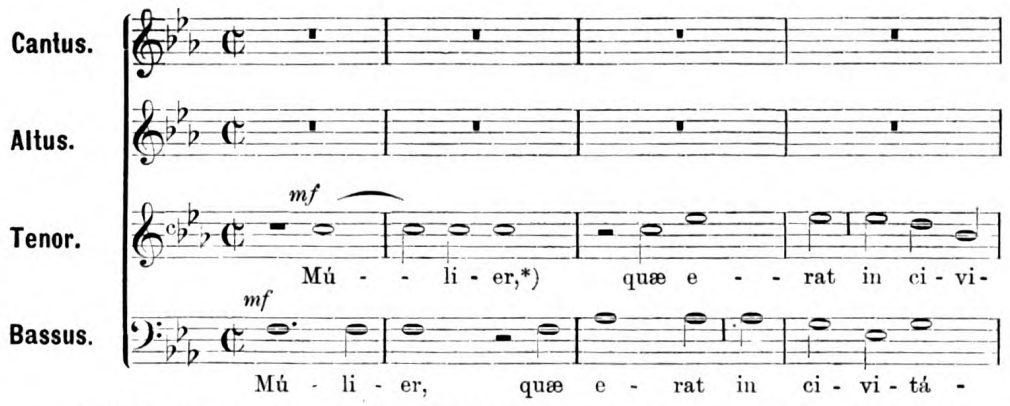
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

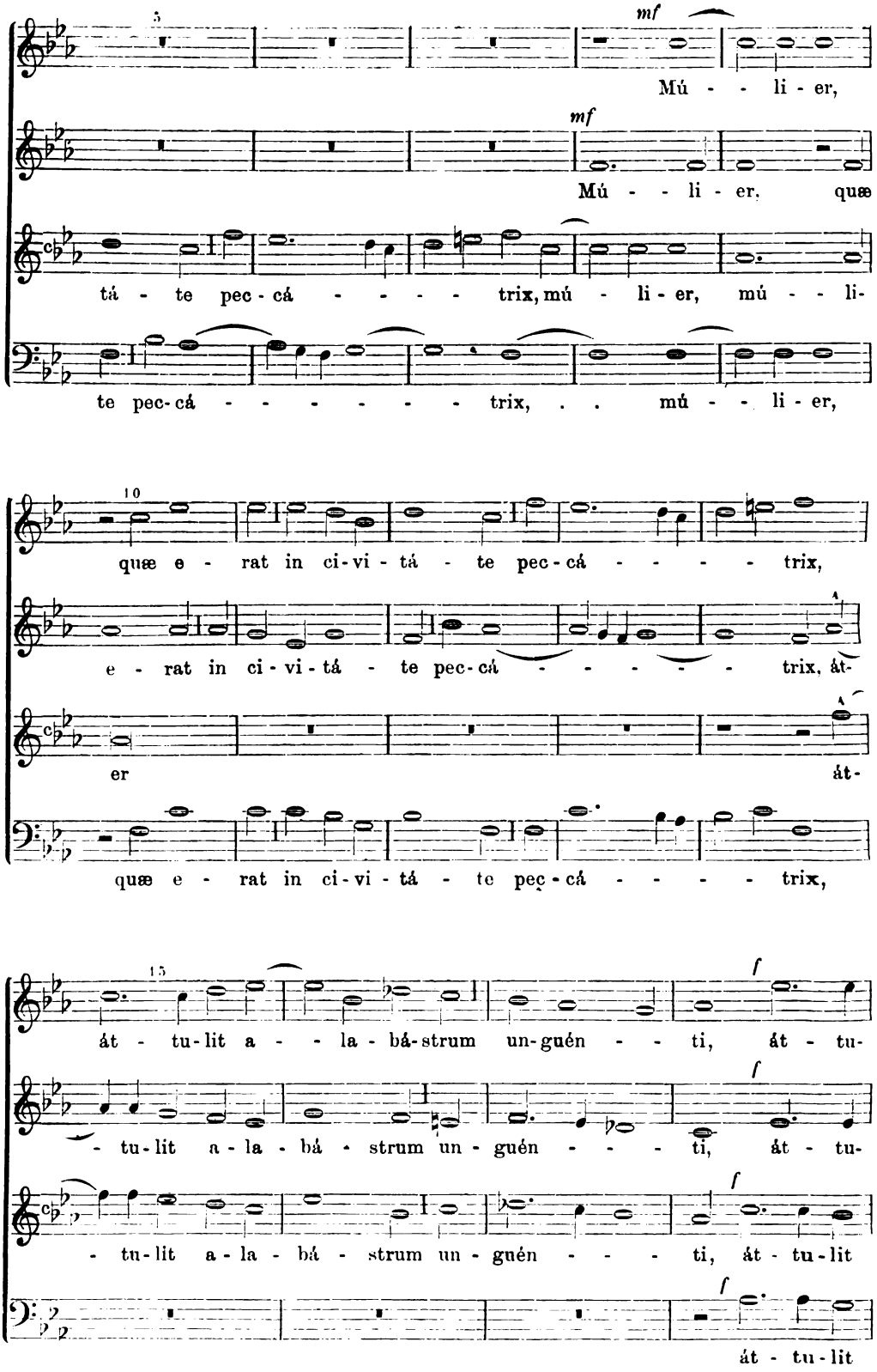


10. In festo S. Mariæ Magdalenæ.

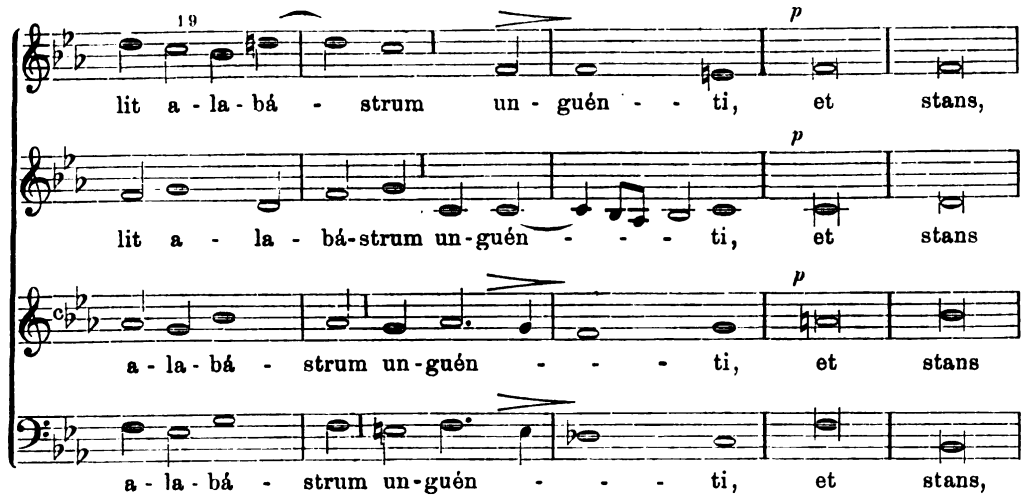


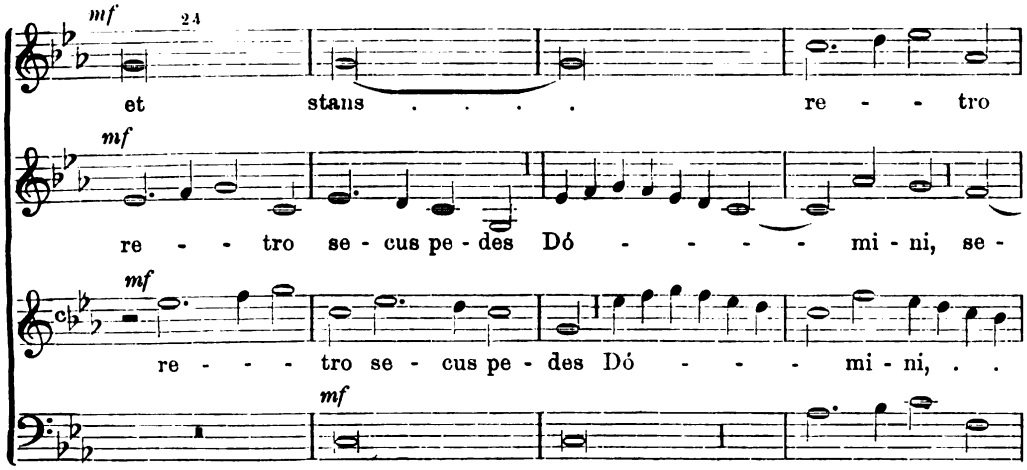
*) Ein Weib, das eine öffentliche Sünderin in der Stadt war, brachte ein Gefäss von Alabaster mit Salbe, stellte sich rückwärts zu den Füssen des Herrn, und begann, seine Füsse mit Thränen zu benetzen, und trocknete sie mit den Haaren ihres Hauptes.

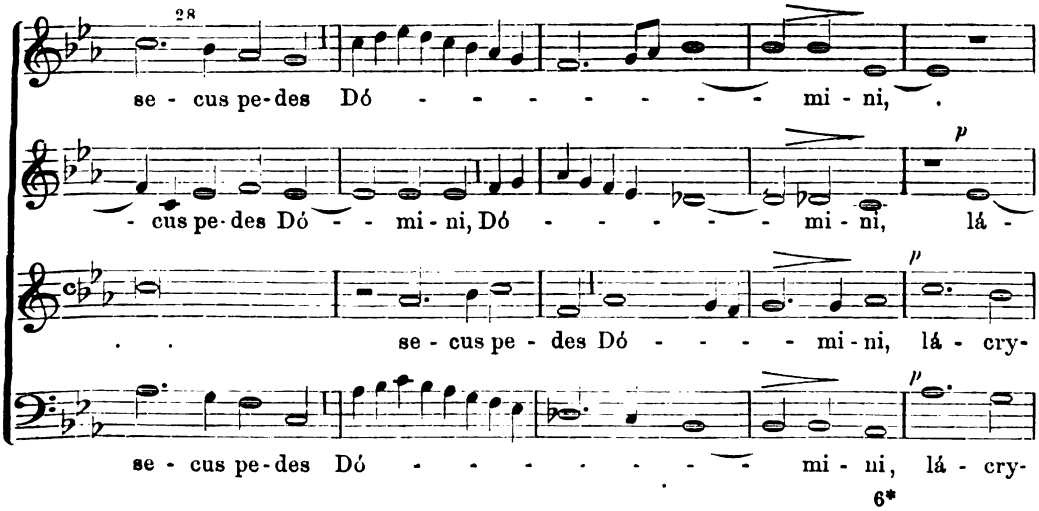
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



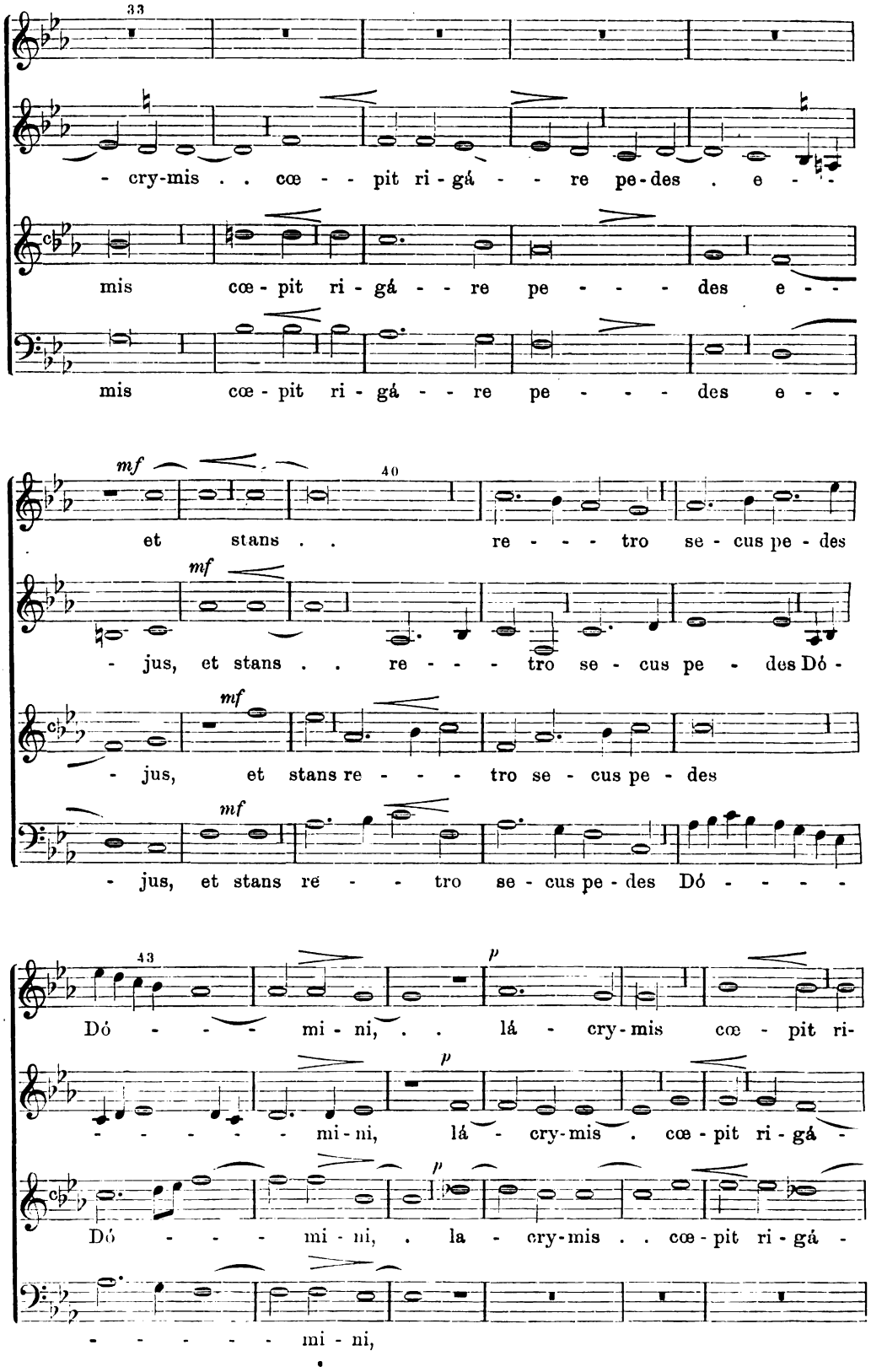
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



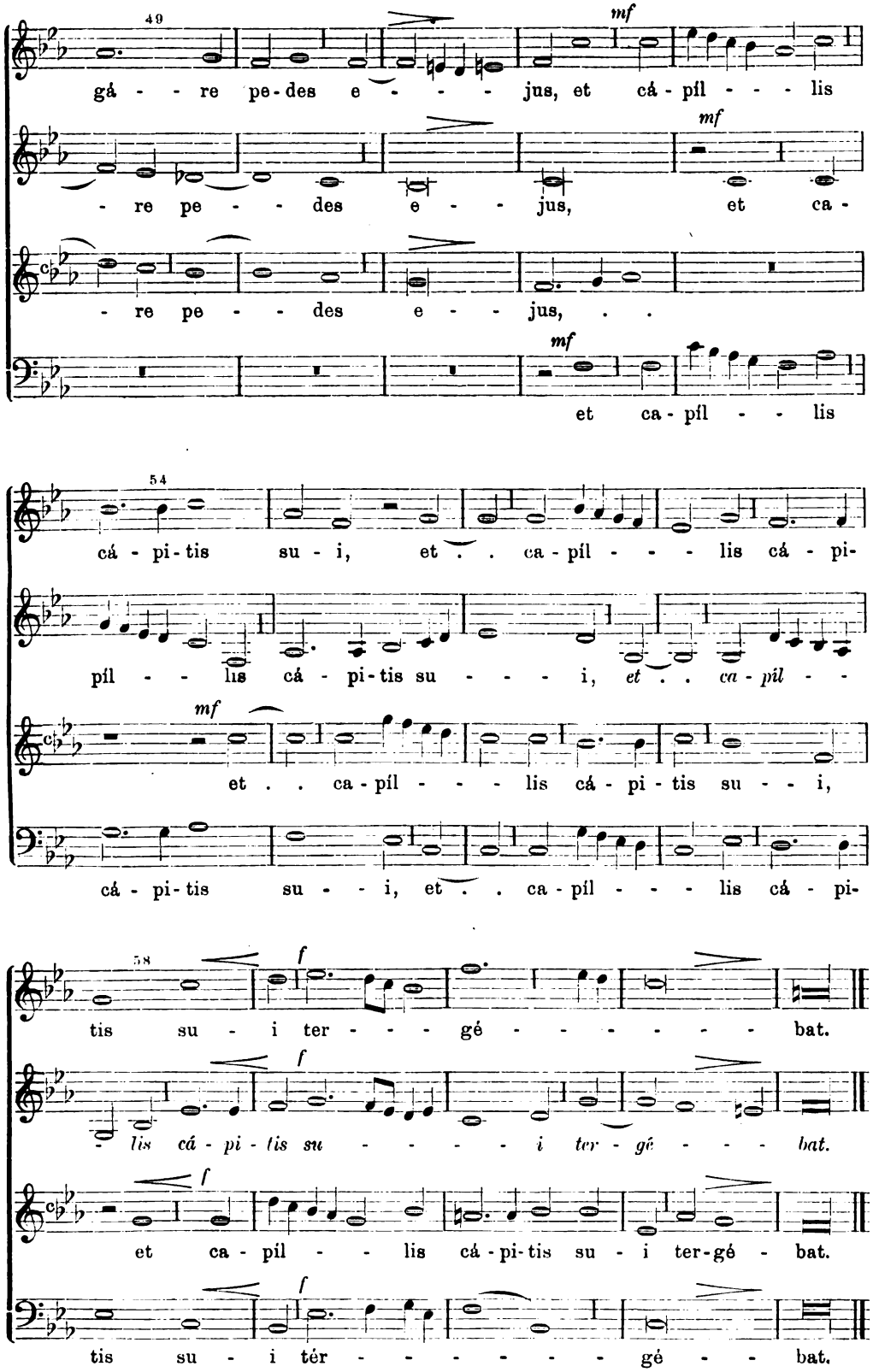




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

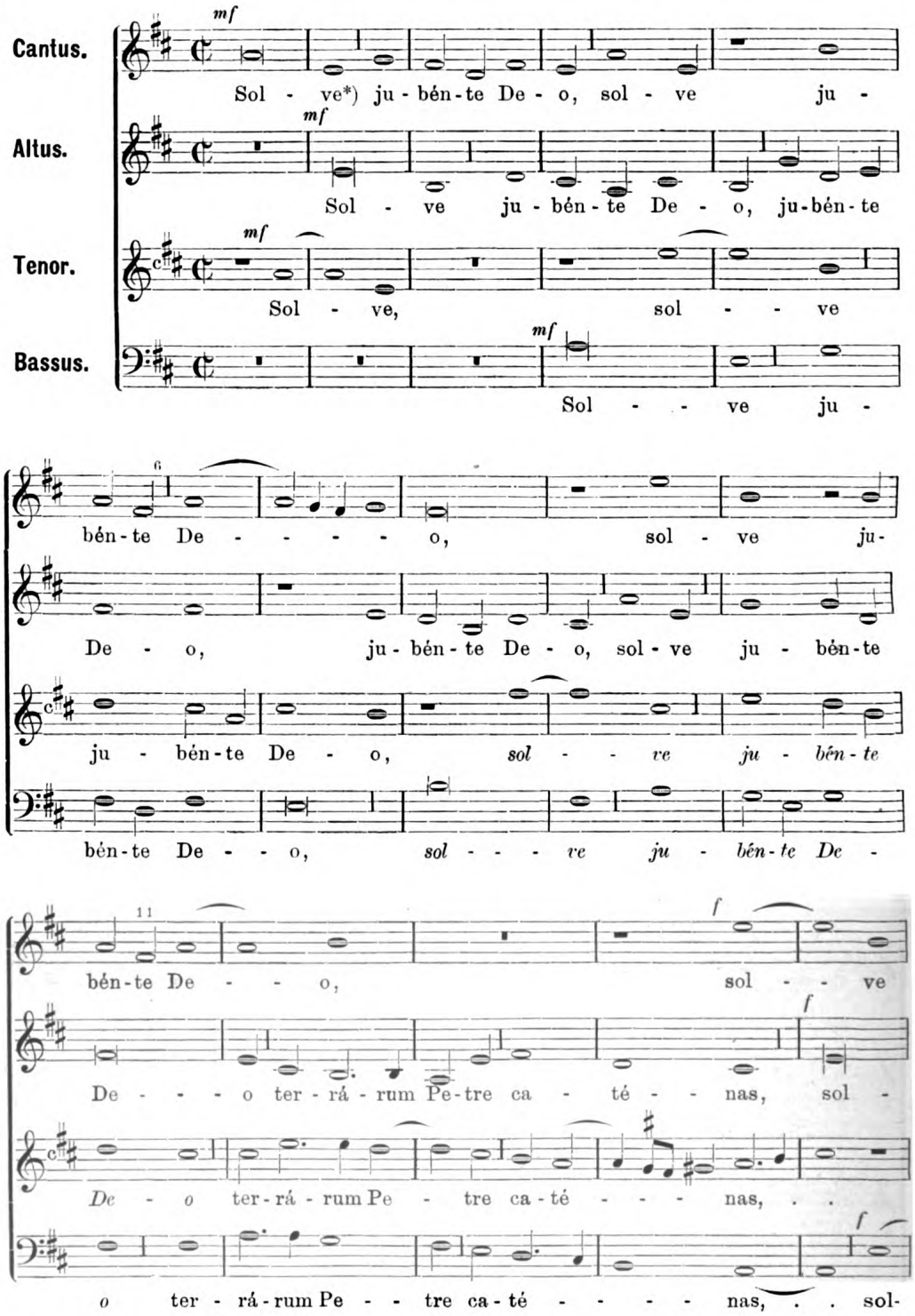


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



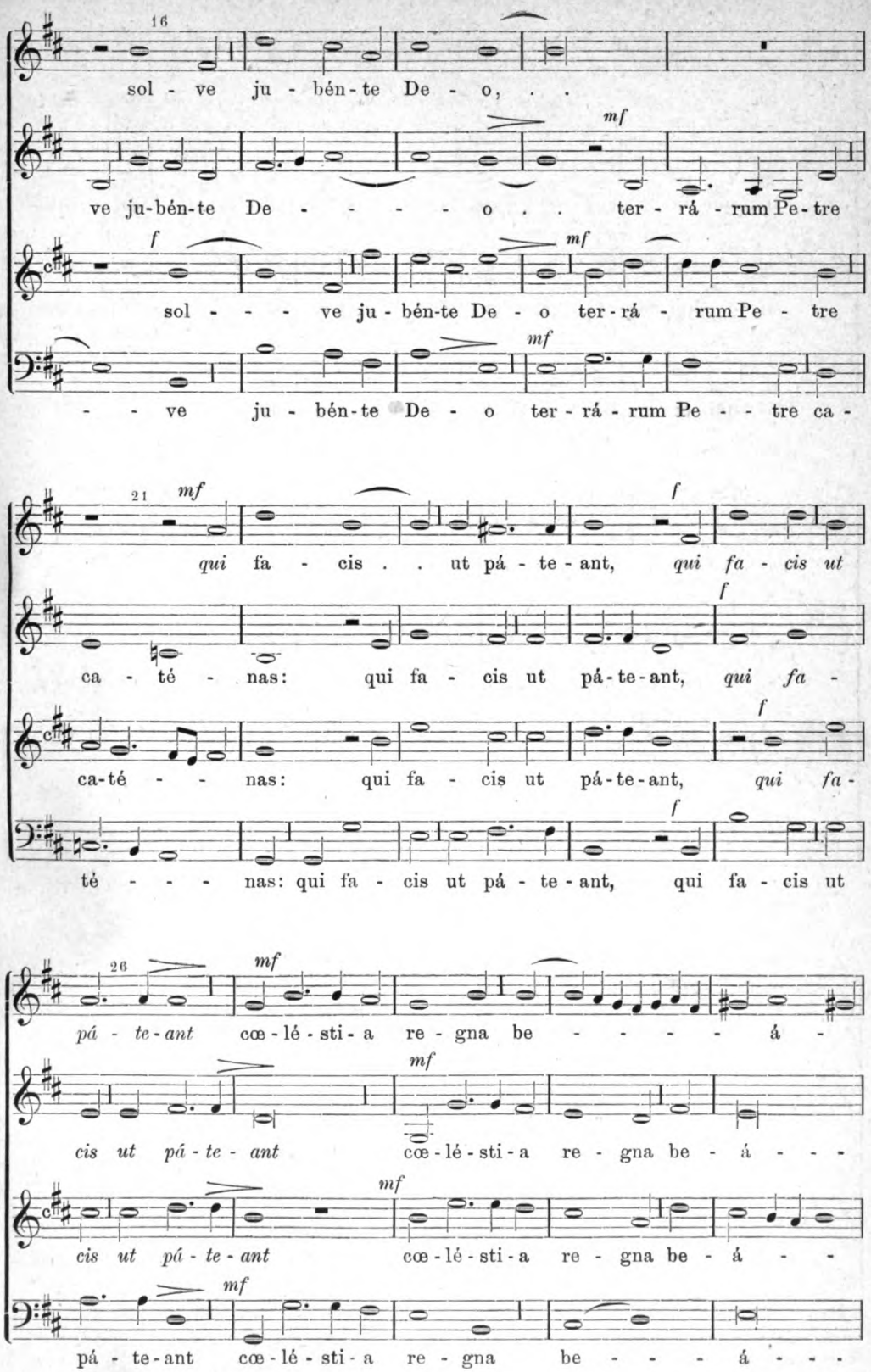
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

11. In festo S. Petri ad Vincula.

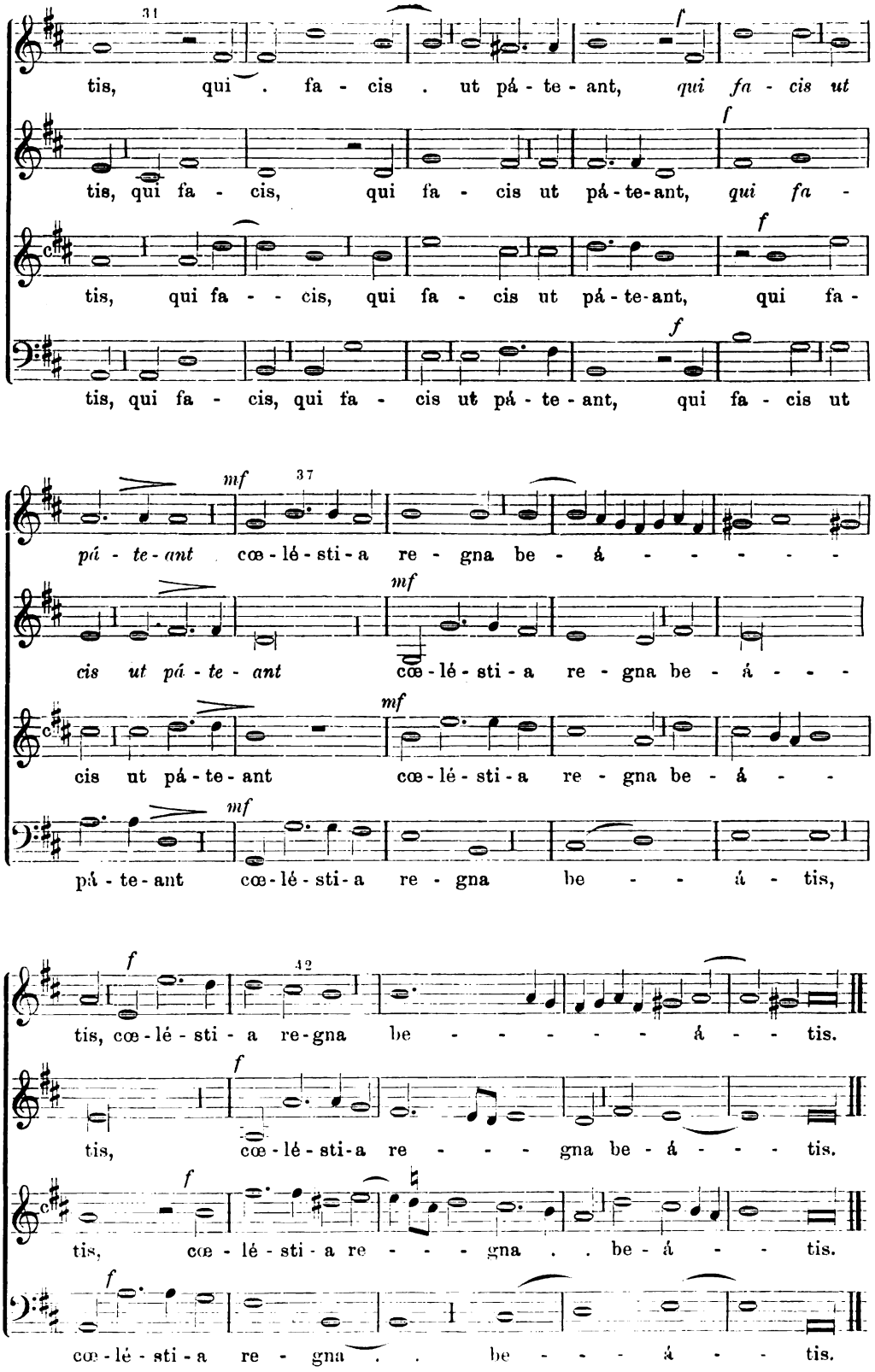


*) Löse, o Petrus, auf Gottes Geheiss die irdischen Bande, der du den Seligen das himmlische Reich öffnest.

Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

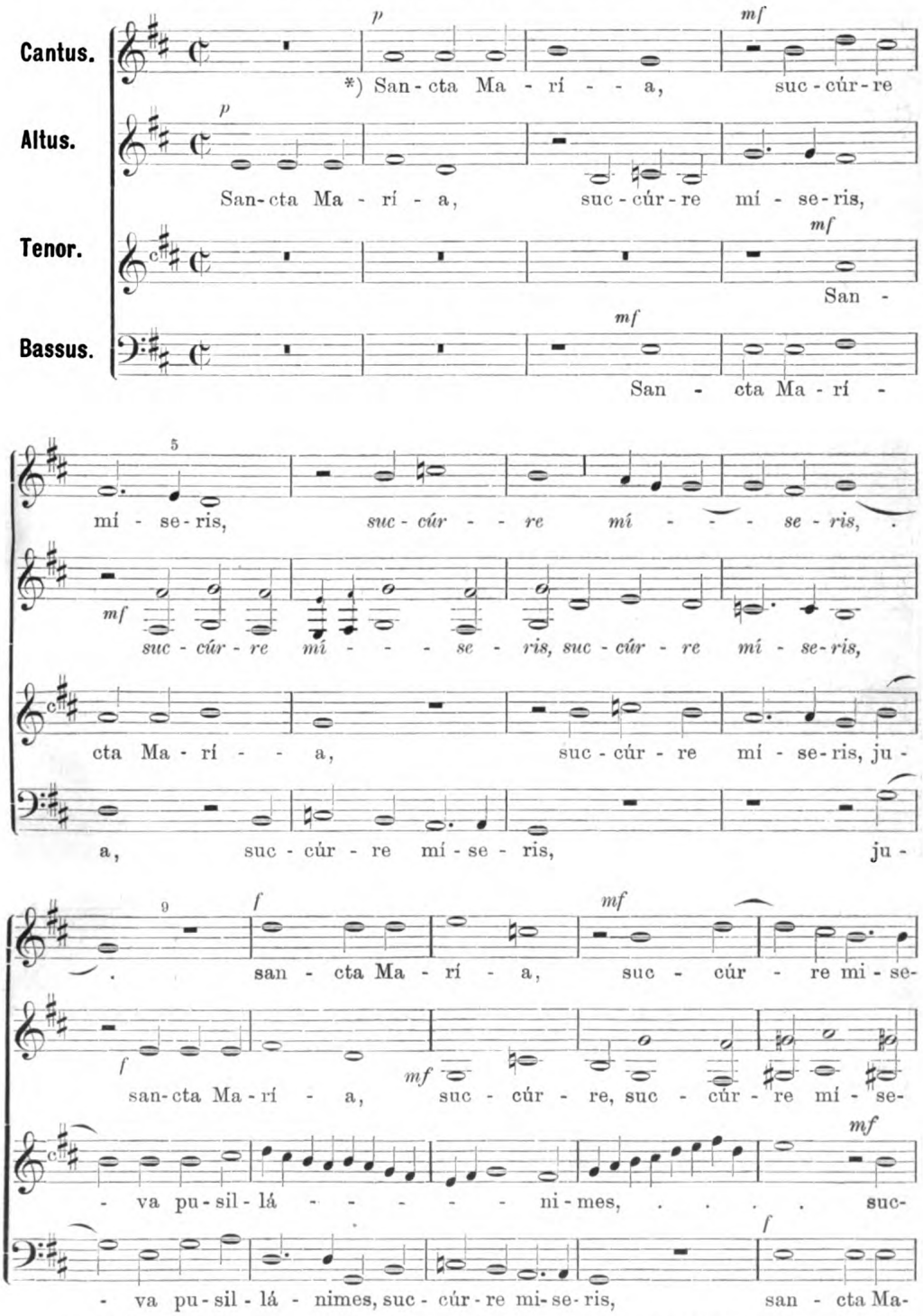


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



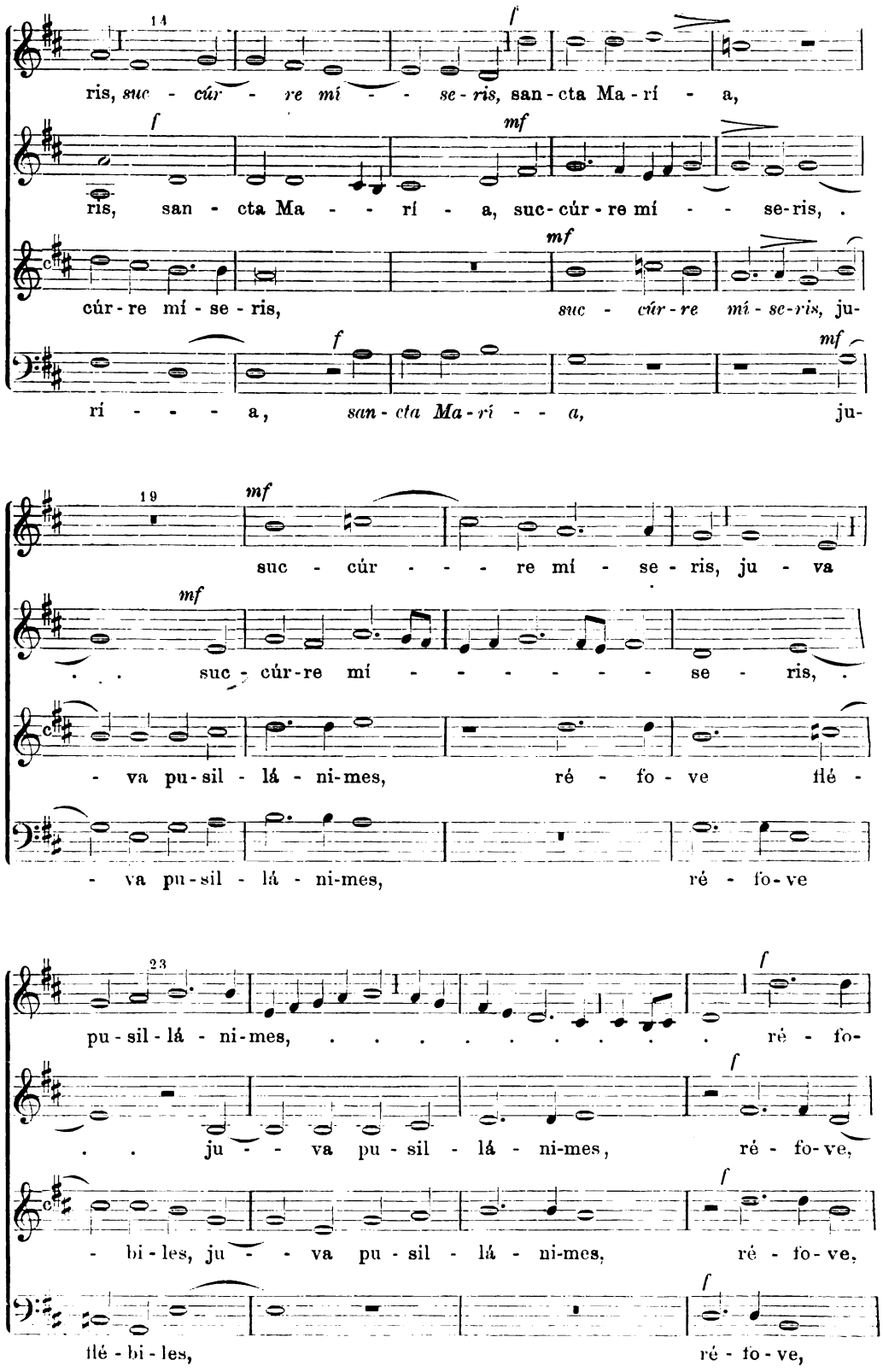
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

12. In festo S. Mariæ ad Nives.

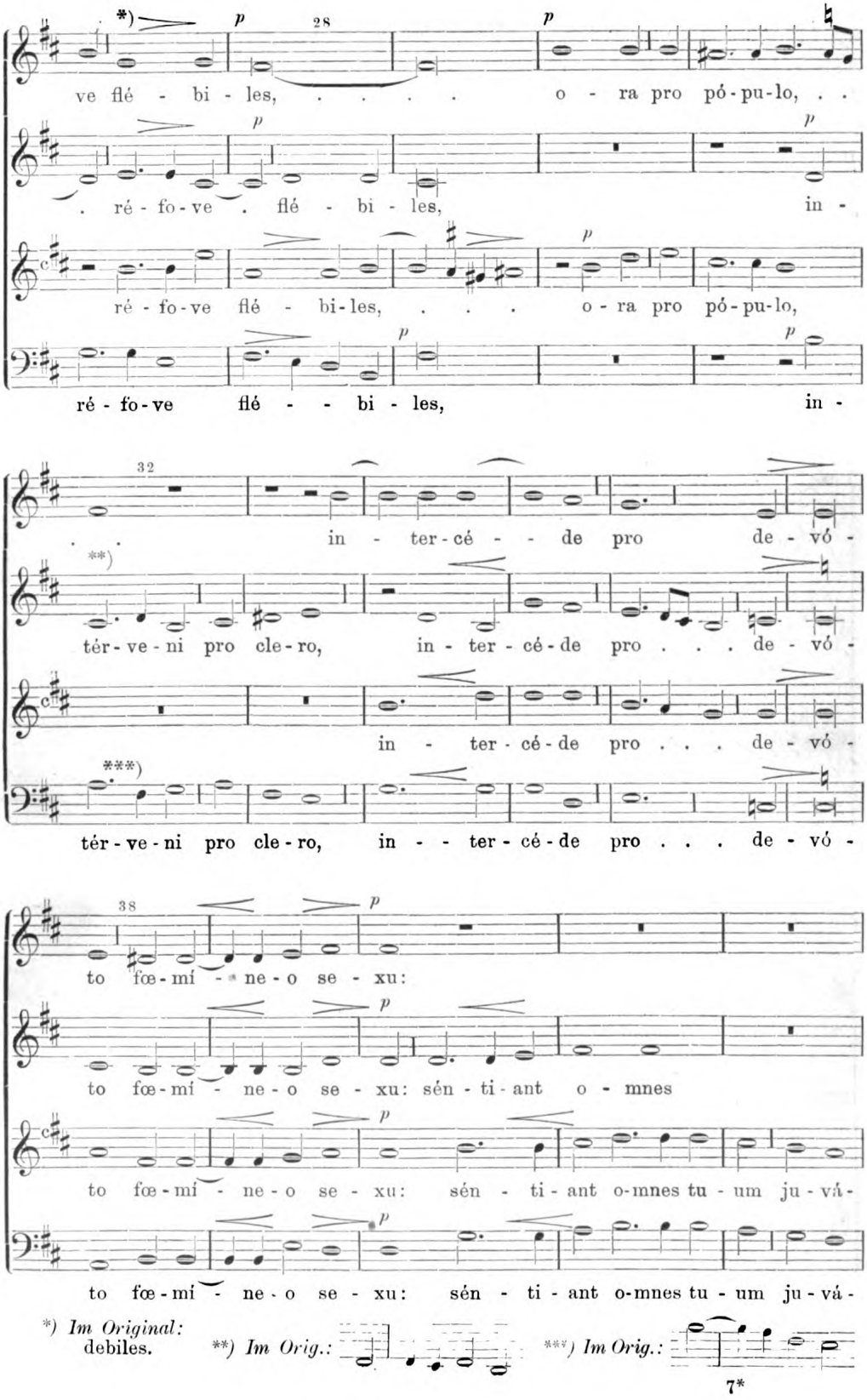


*) Heilige Maria, eile zu Hilfe den Elenden, unterstütze die Kleinmütigen, pflege die Schwachen, bitte für das Volk, tritt ein für den Klerus, flehe für das andächtige Frauengeschlecht: erfahren mögen alle deine Hilfe, die nur immer dein heiliges Fest feiern.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

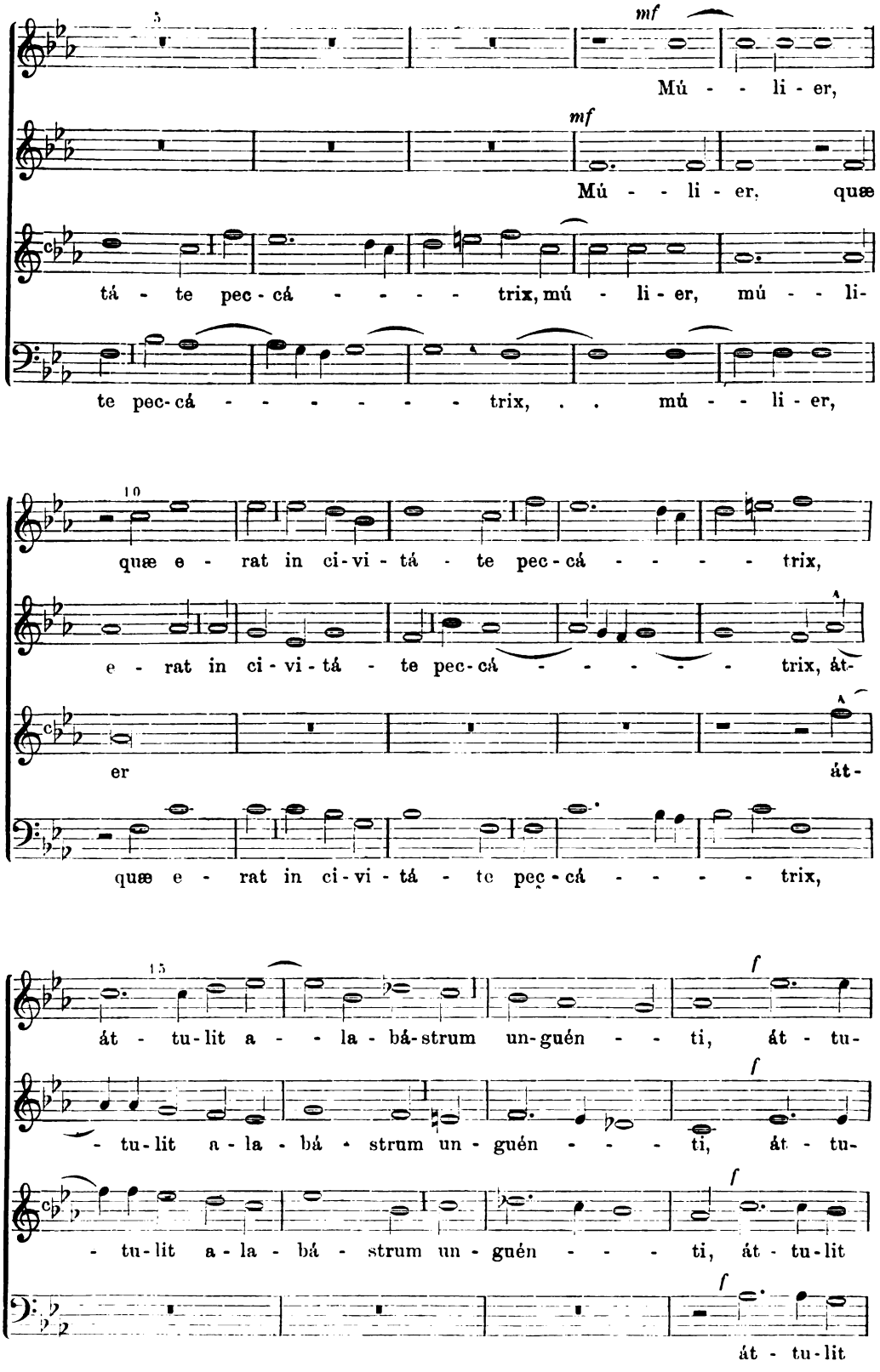


*) *Im Original:* debiles.

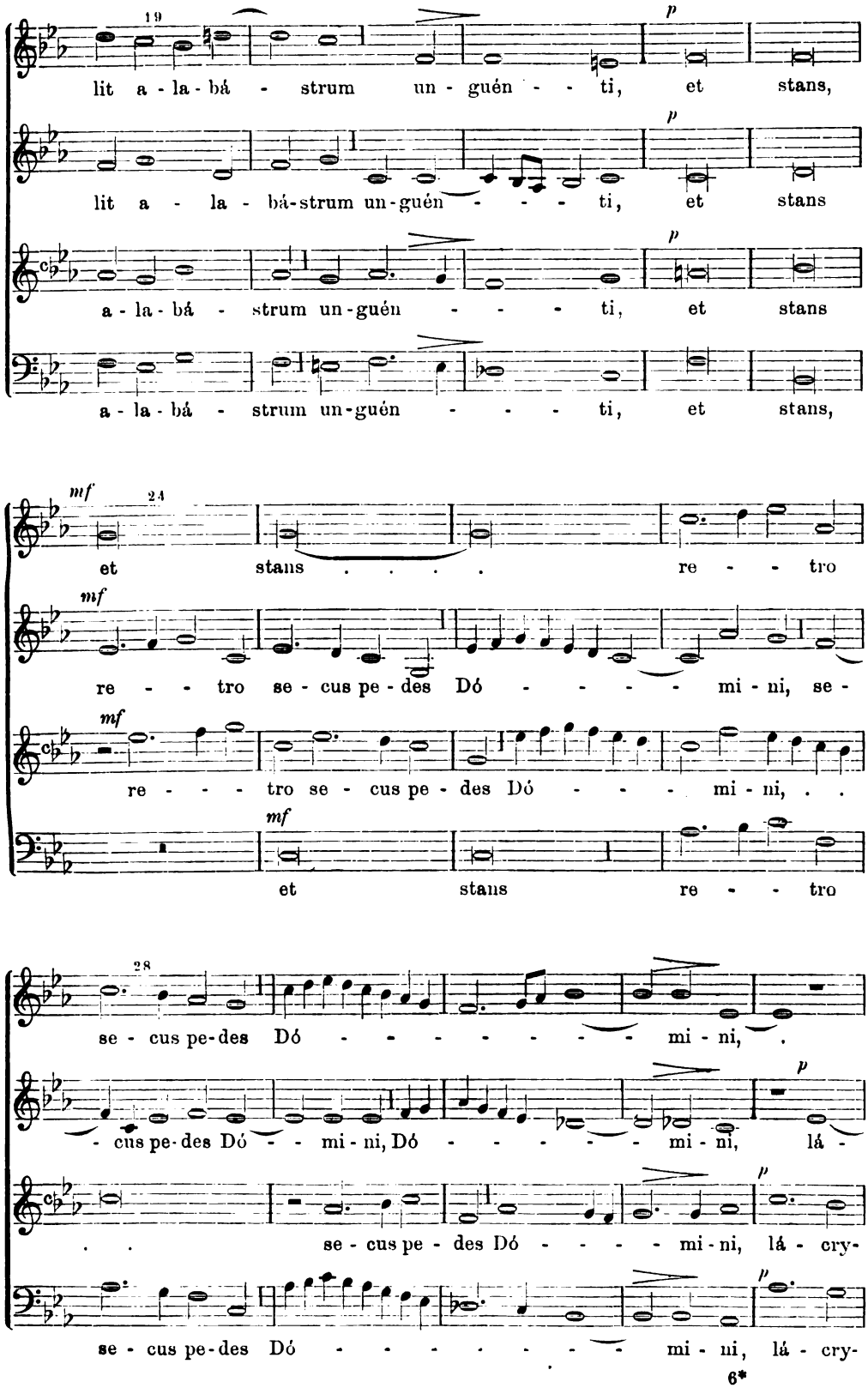
**) *Im Orig.:*

***) *Im Orig.:*

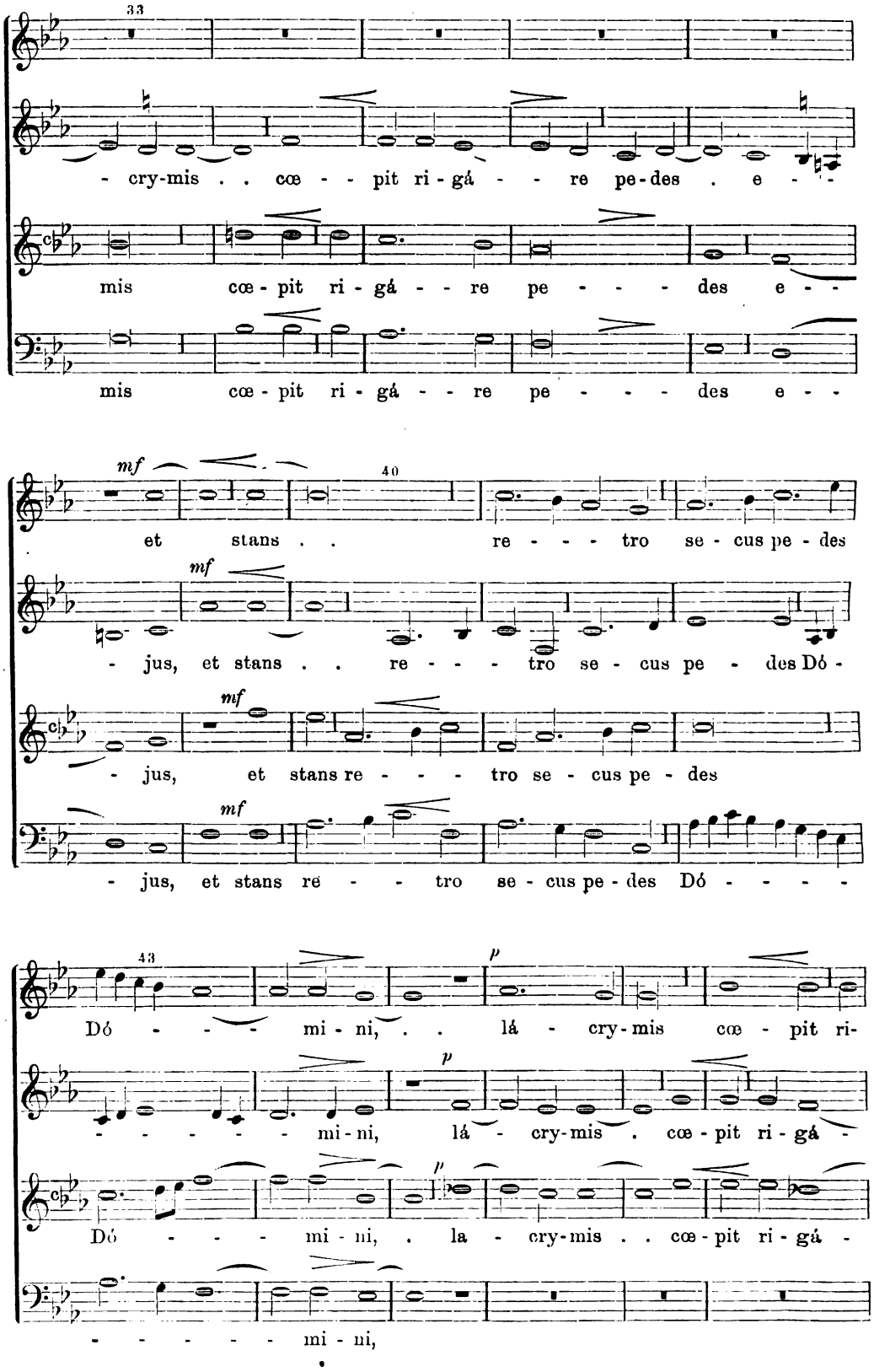
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



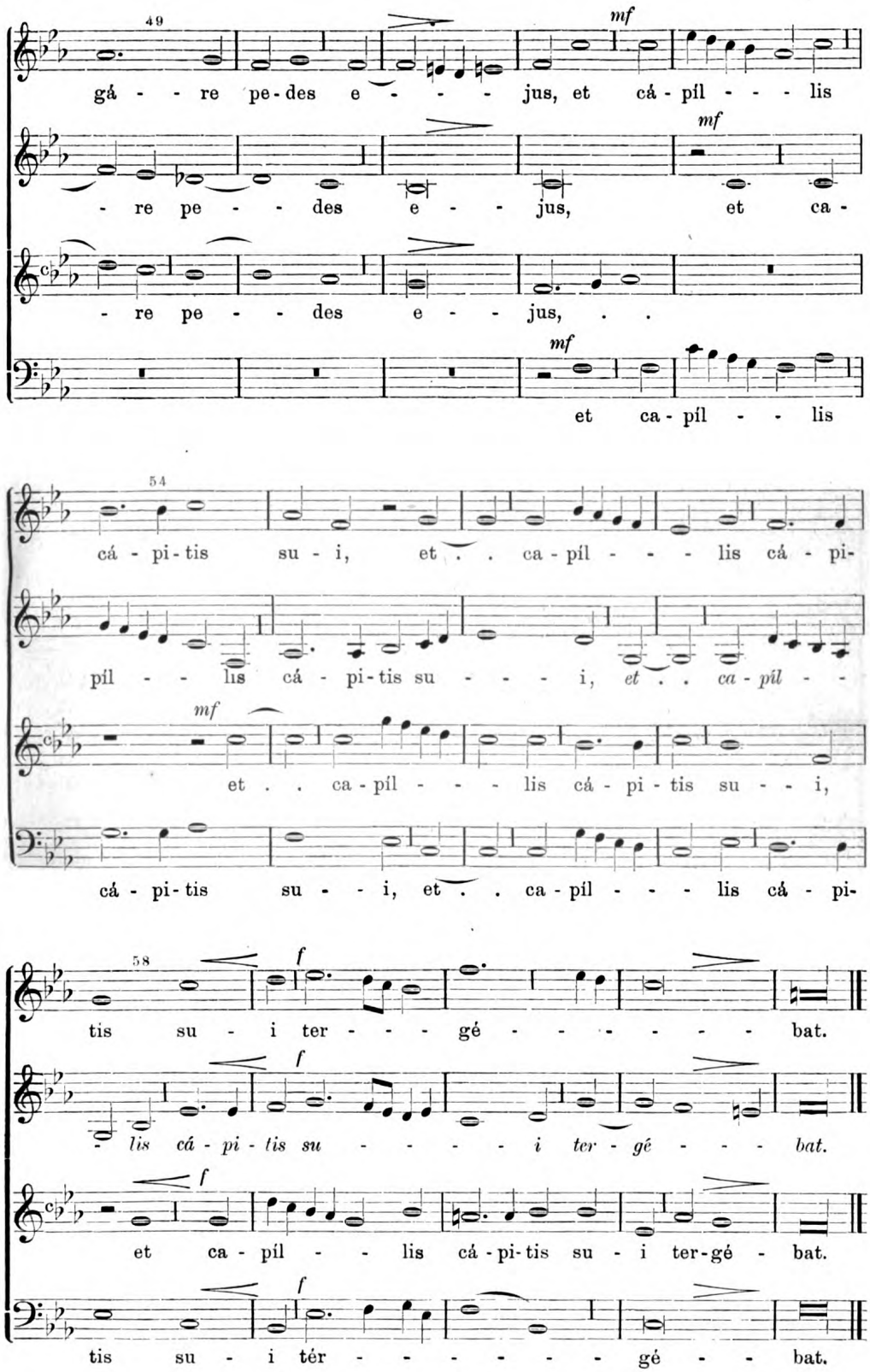
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

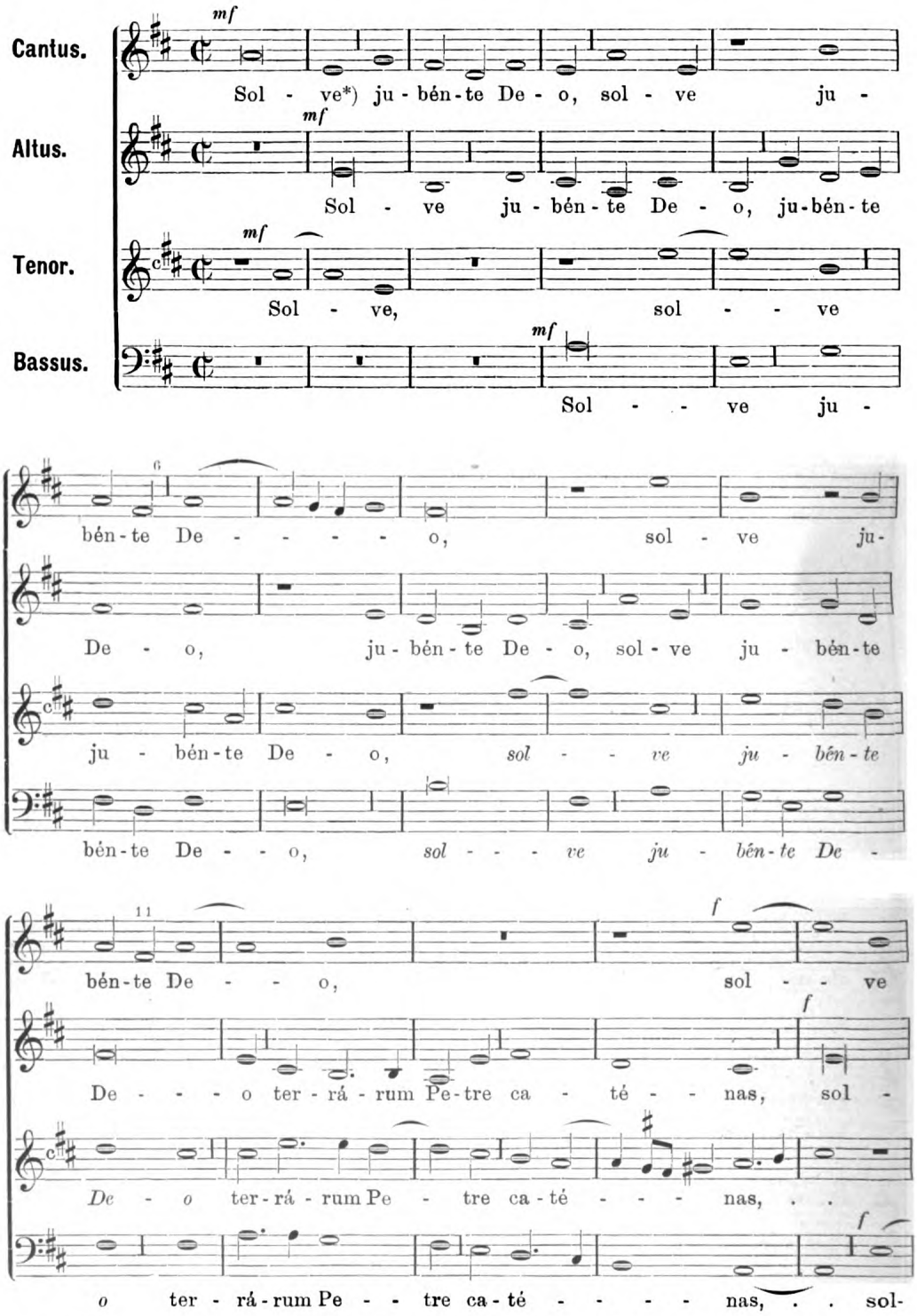


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



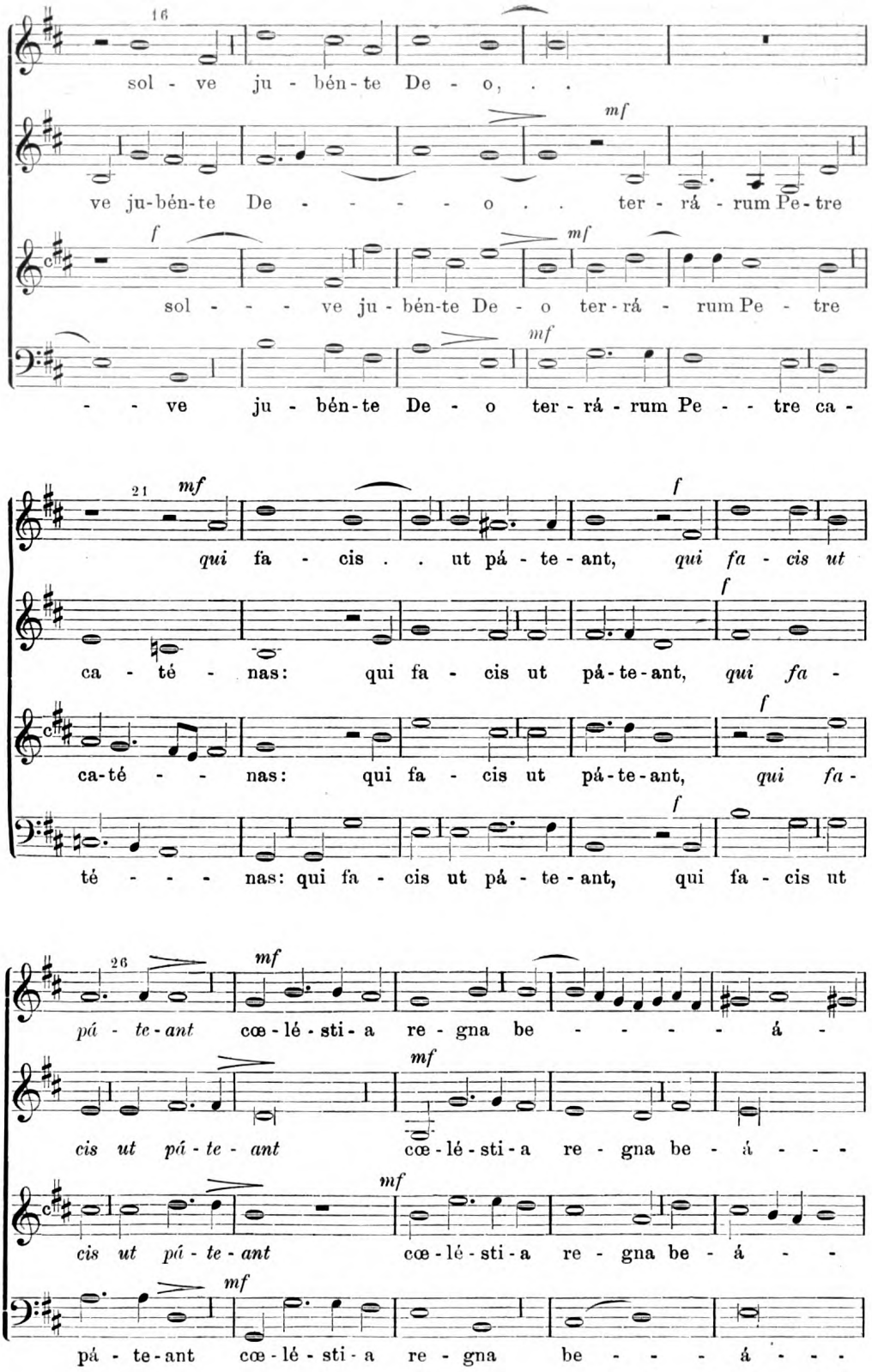
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

11. In festo S. Petri ad Vincula.

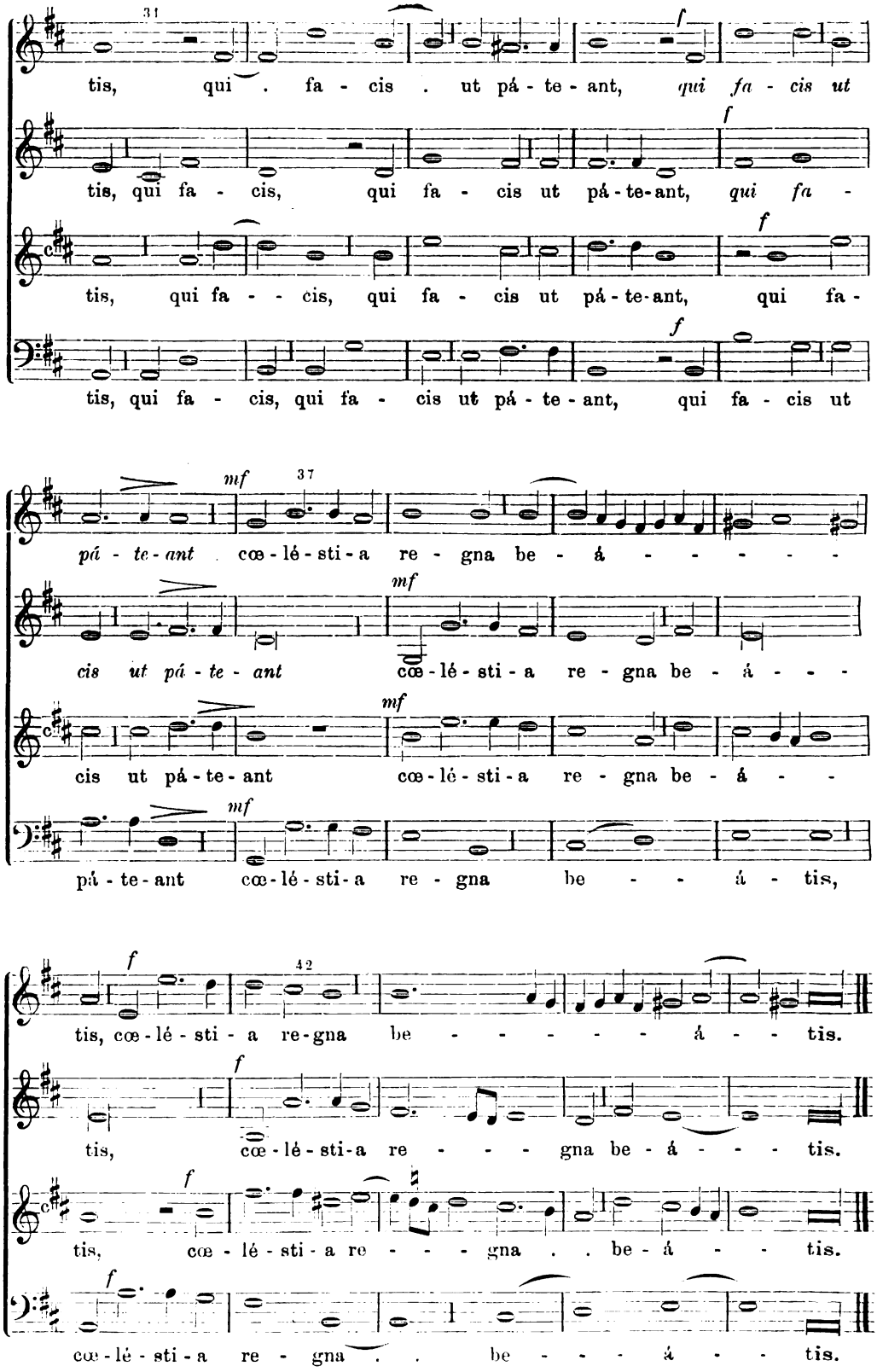


*) Löse, o Petrus, auf Gottes Geheiss die irdischen Bande, der du den Seligen das himmlische Reich öffnest.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

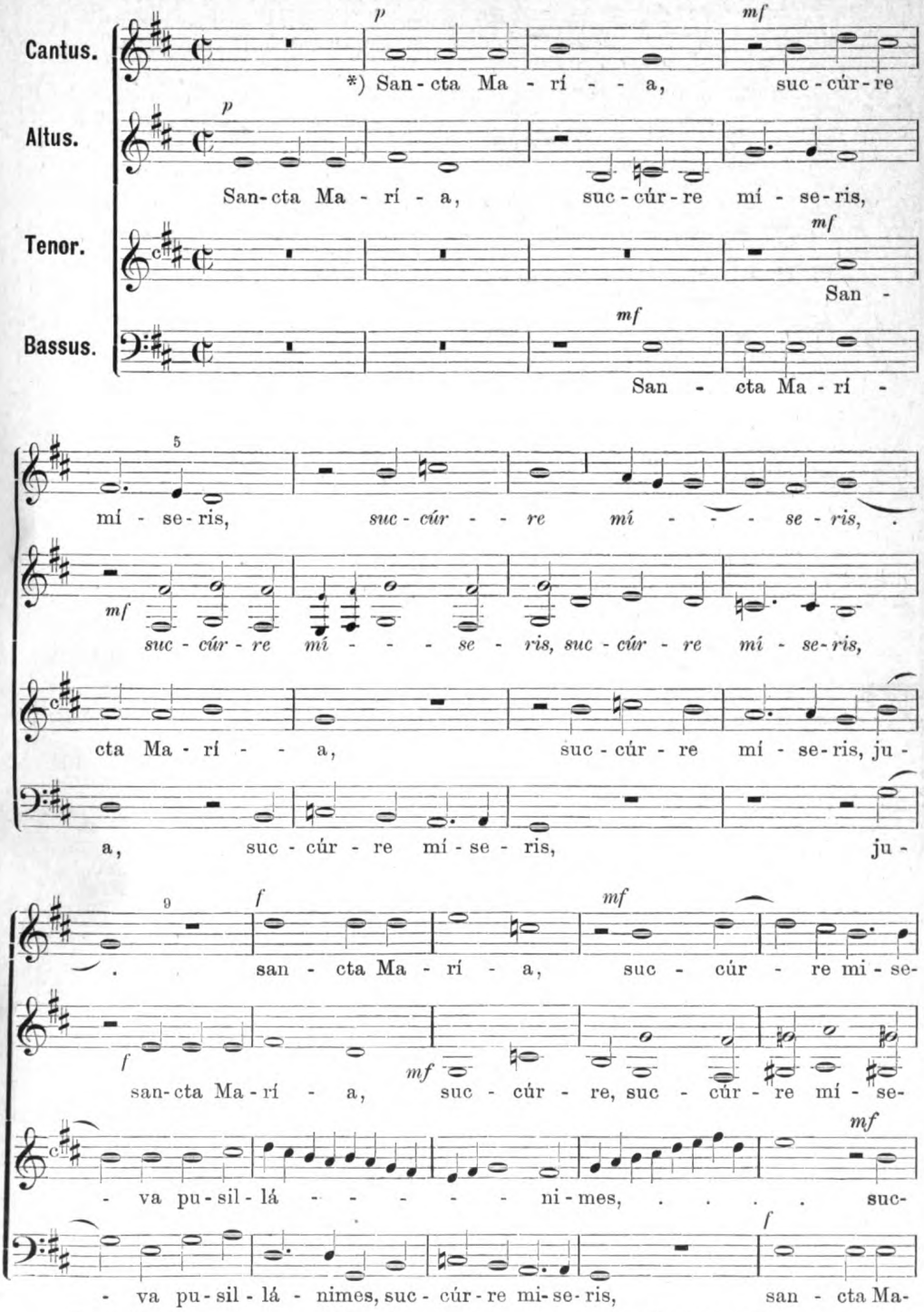


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



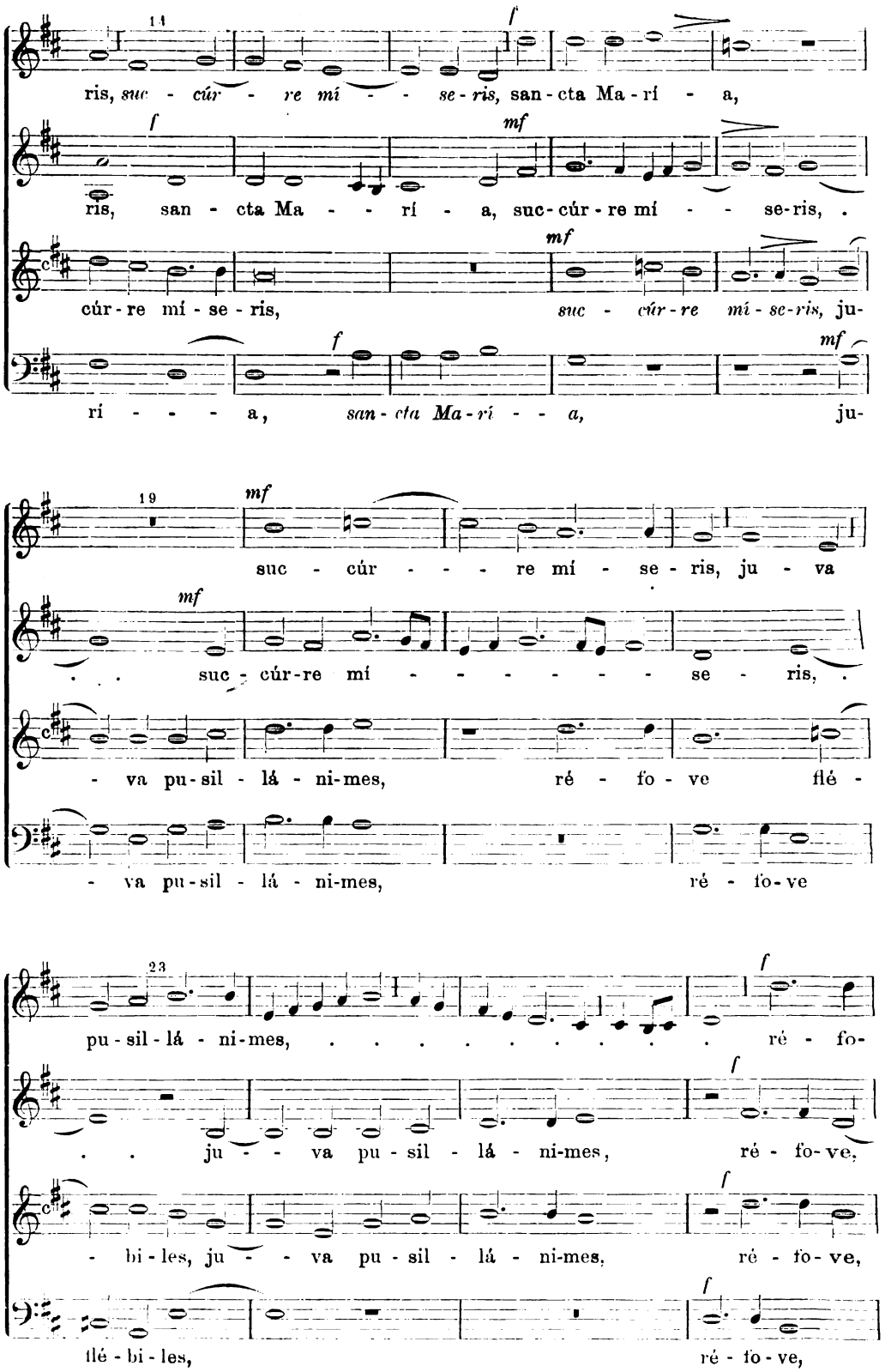
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

12. In festo S. Mariæ ad Nives.

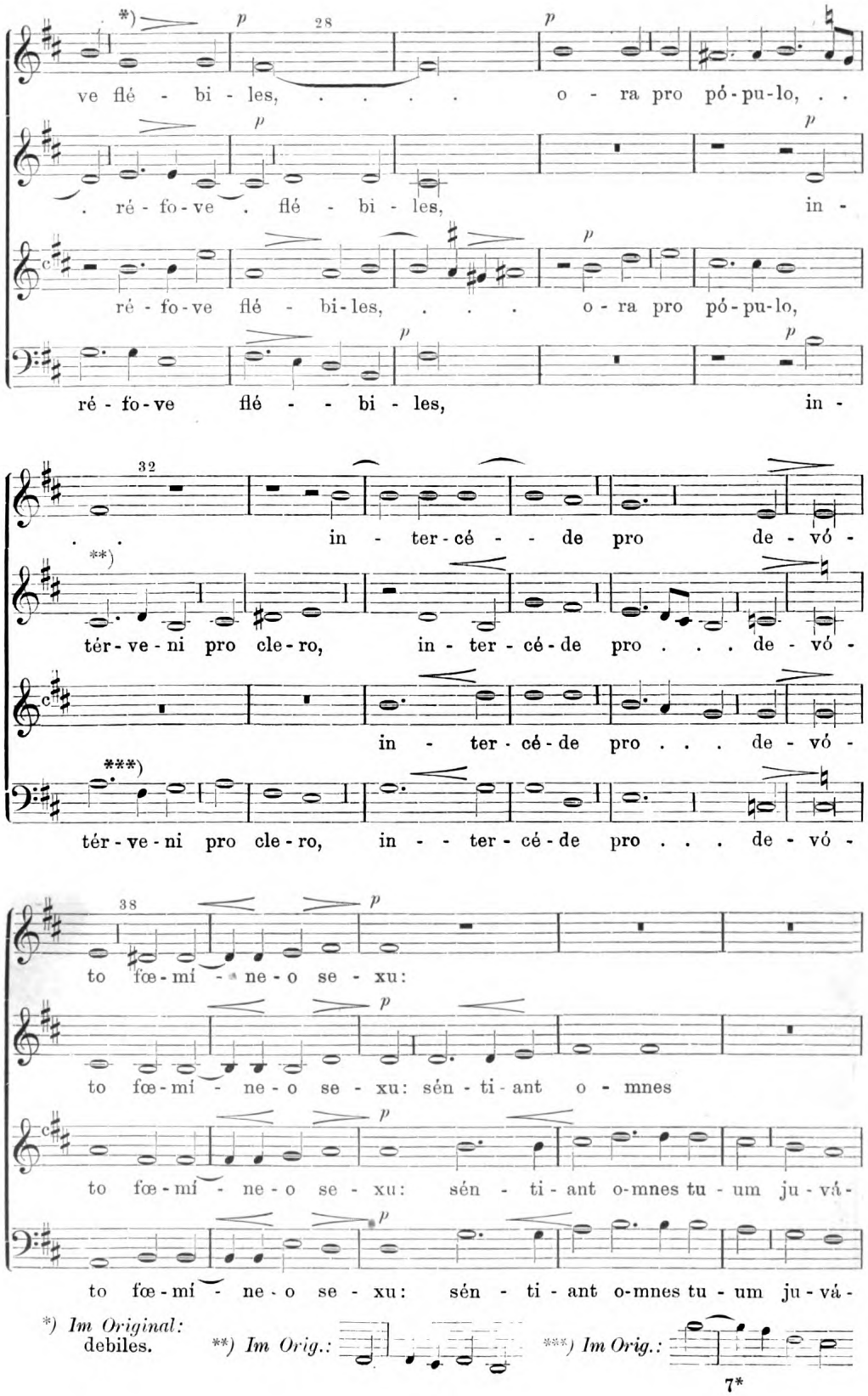


*) Heilige Maria, eile zu Hilfe den Elenden, unterstütze die Kleinmütigen, pflege die Schwachen, bitte für das Volk, tritt ein für den Klerus, flehe für das andächtige Frauengeschlecht: erfahren mögen alle deine Hilfe, die nur immer dein heiliges Fest feiern.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

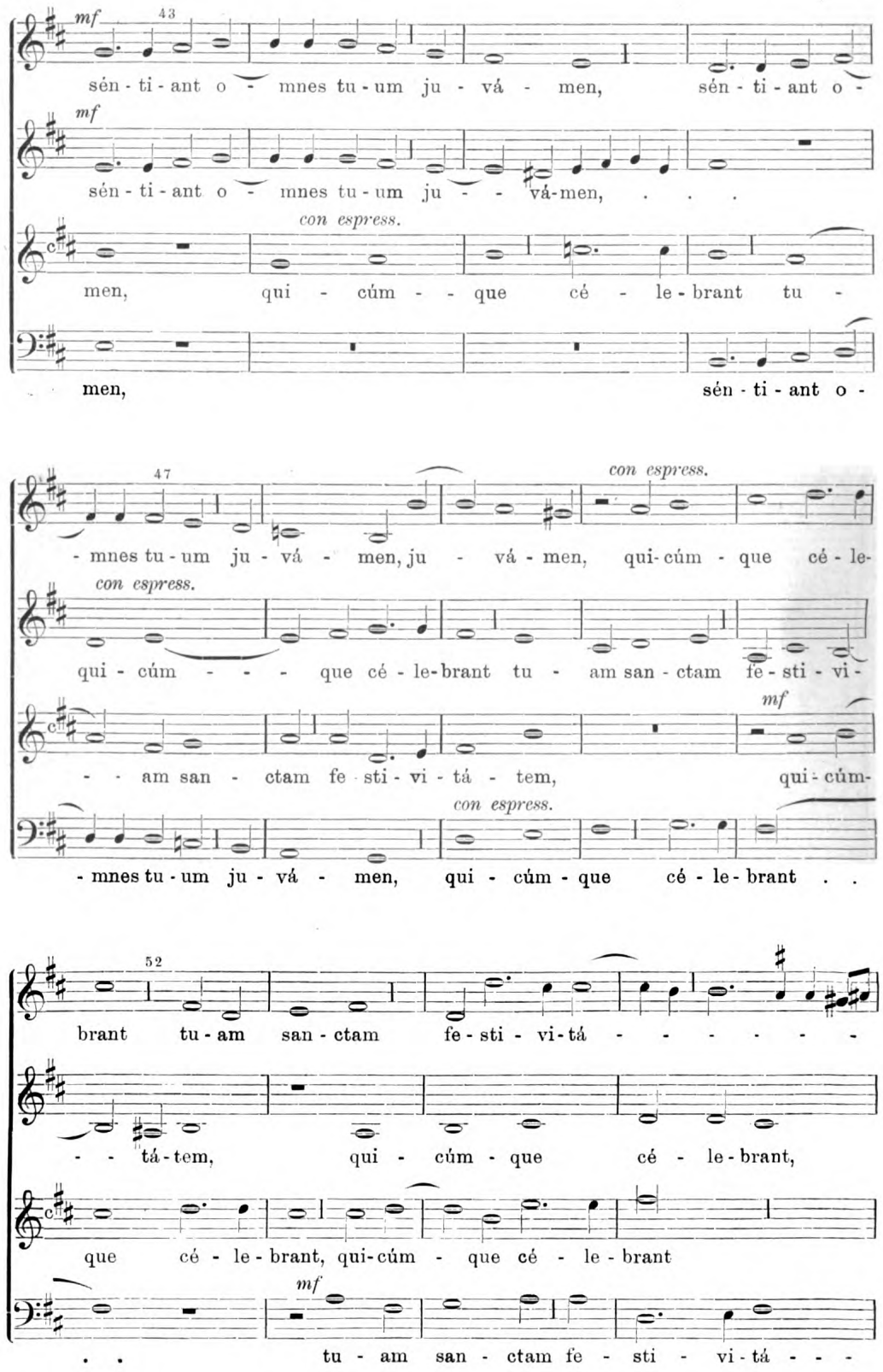


*) *Im Original:* debiles.

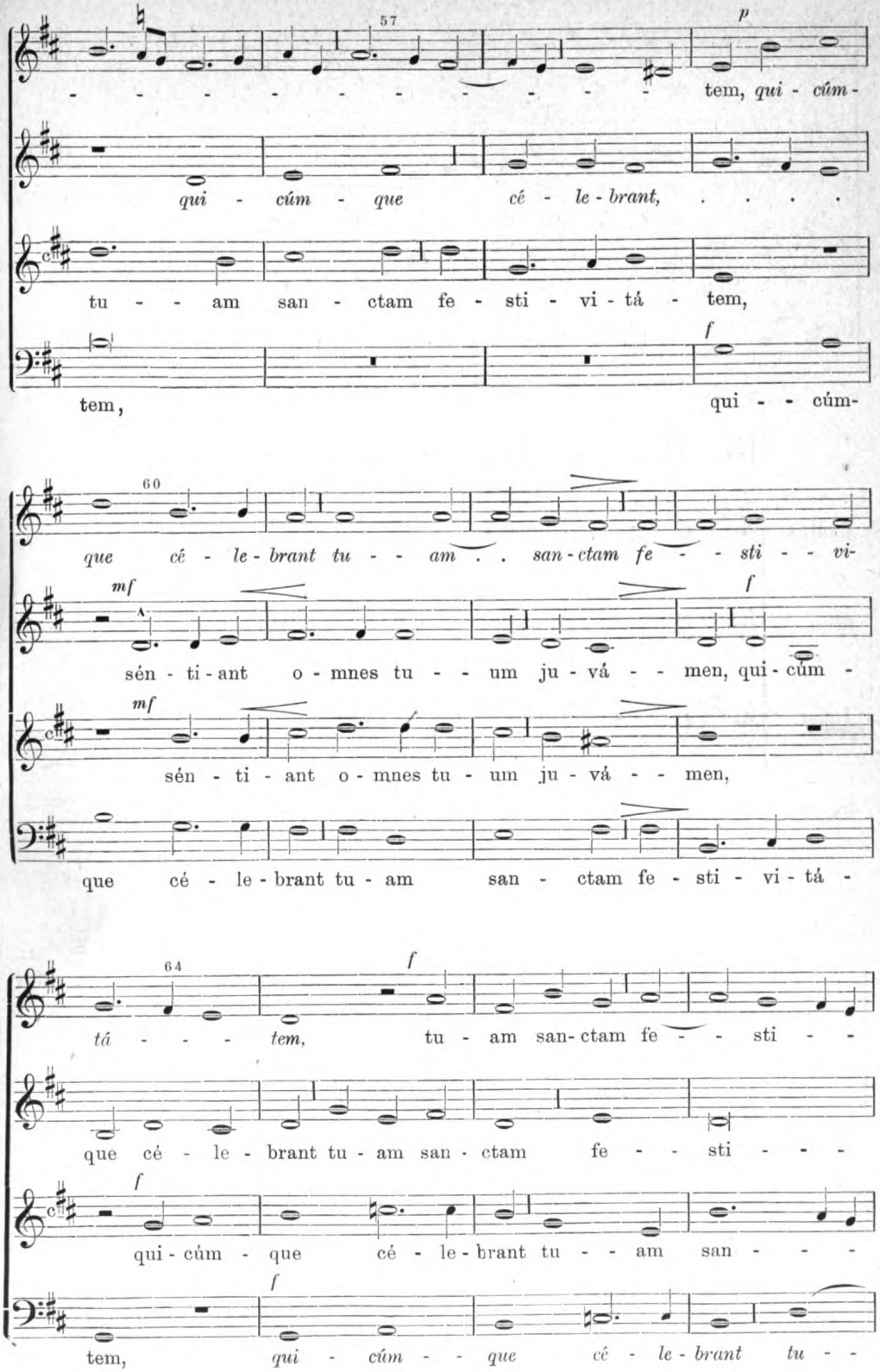
**) *Im Orig.:*

***) *Im Orig.:*

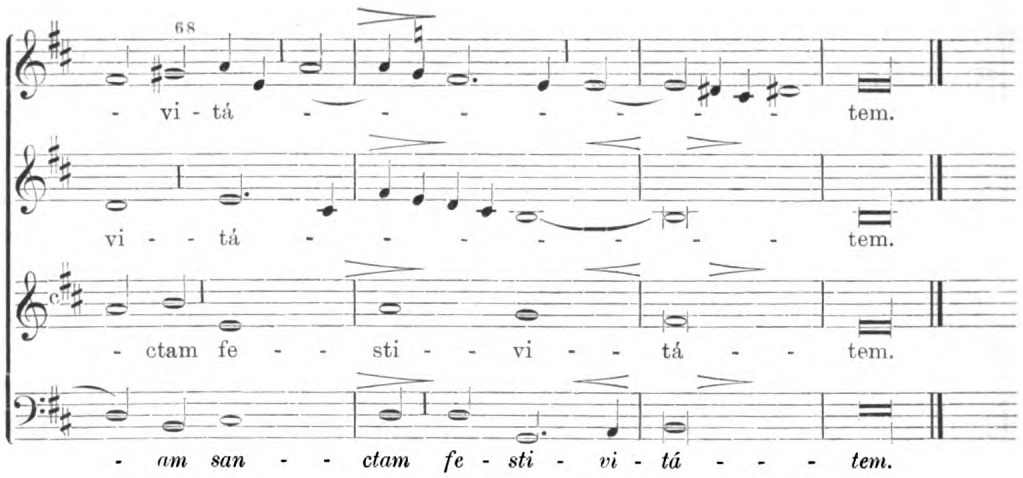
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



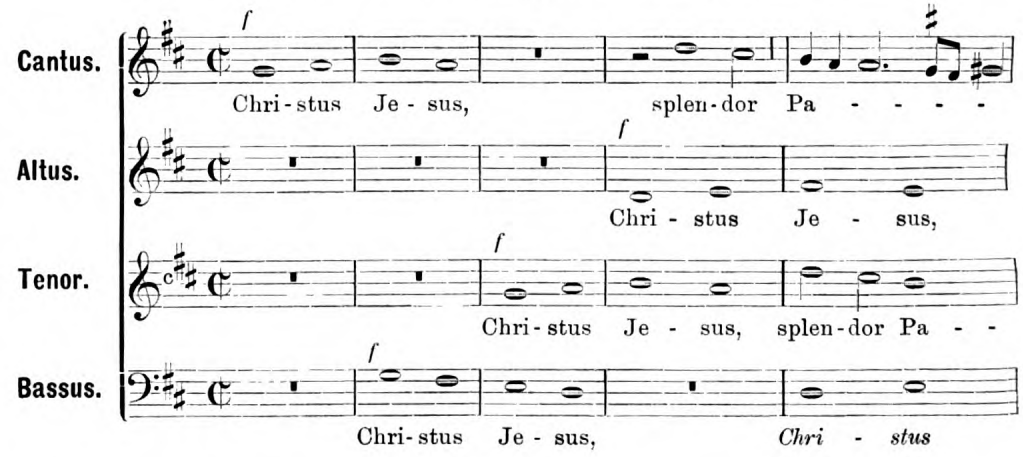
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

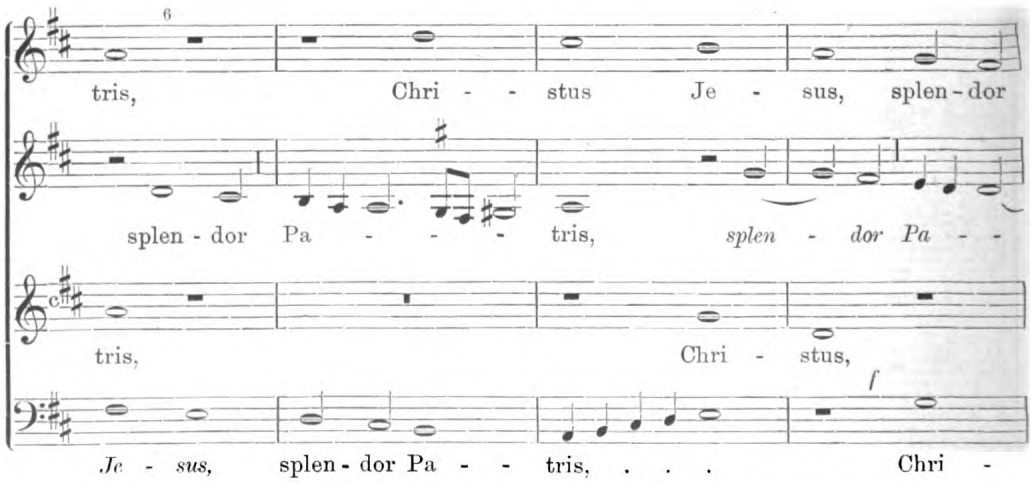


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



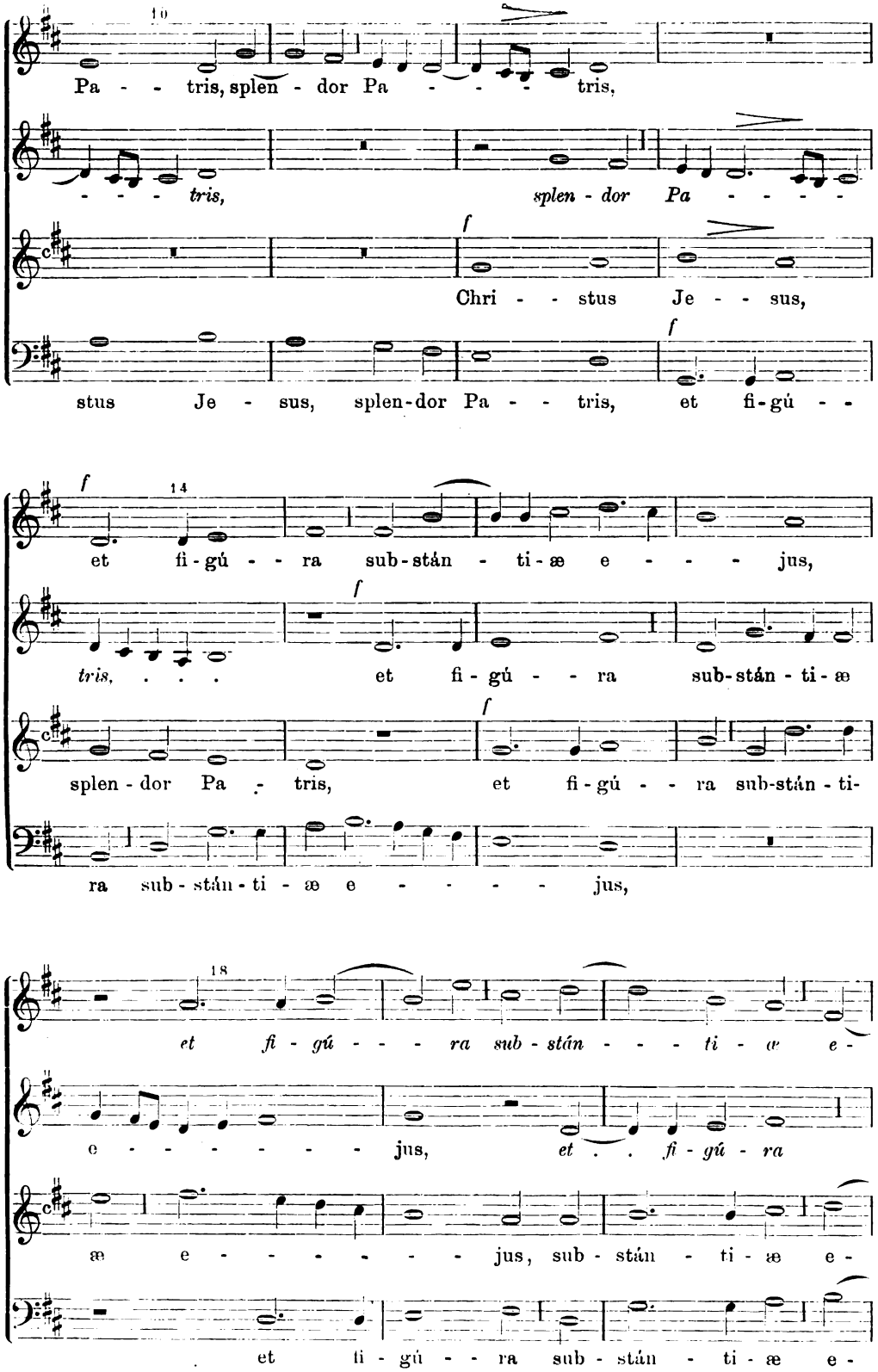
13. In festo Transfigurationis Domini.



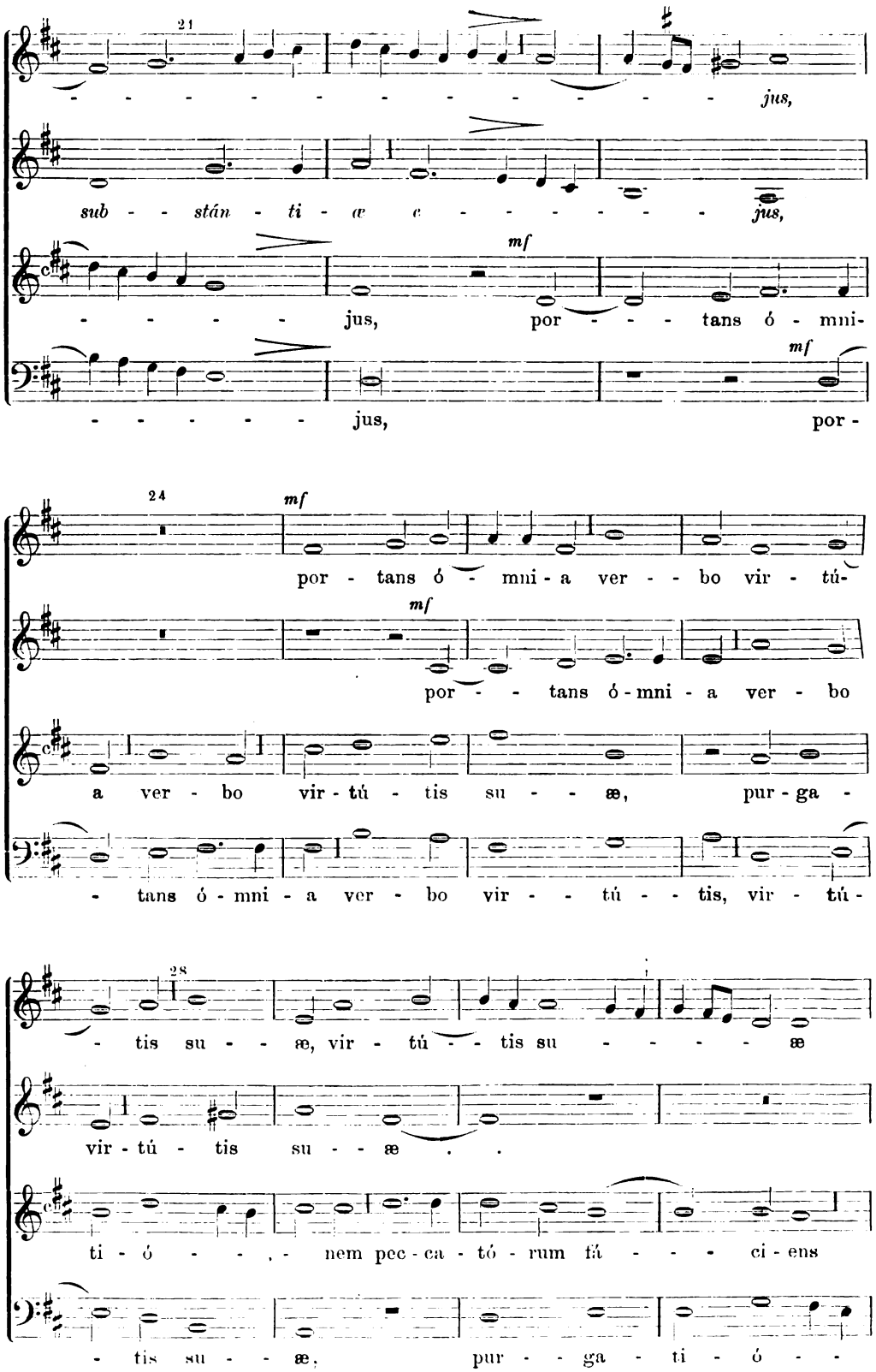


*) Christus Jesus, der Abglanz des Vaters, und das Ebenbild seines Wesens, der durch das Wort seiner Kraft alles trägt, die Reinigung der Sünder vollbringt, würdigte sich heute, auf hohem Berge verklärt zu werden.

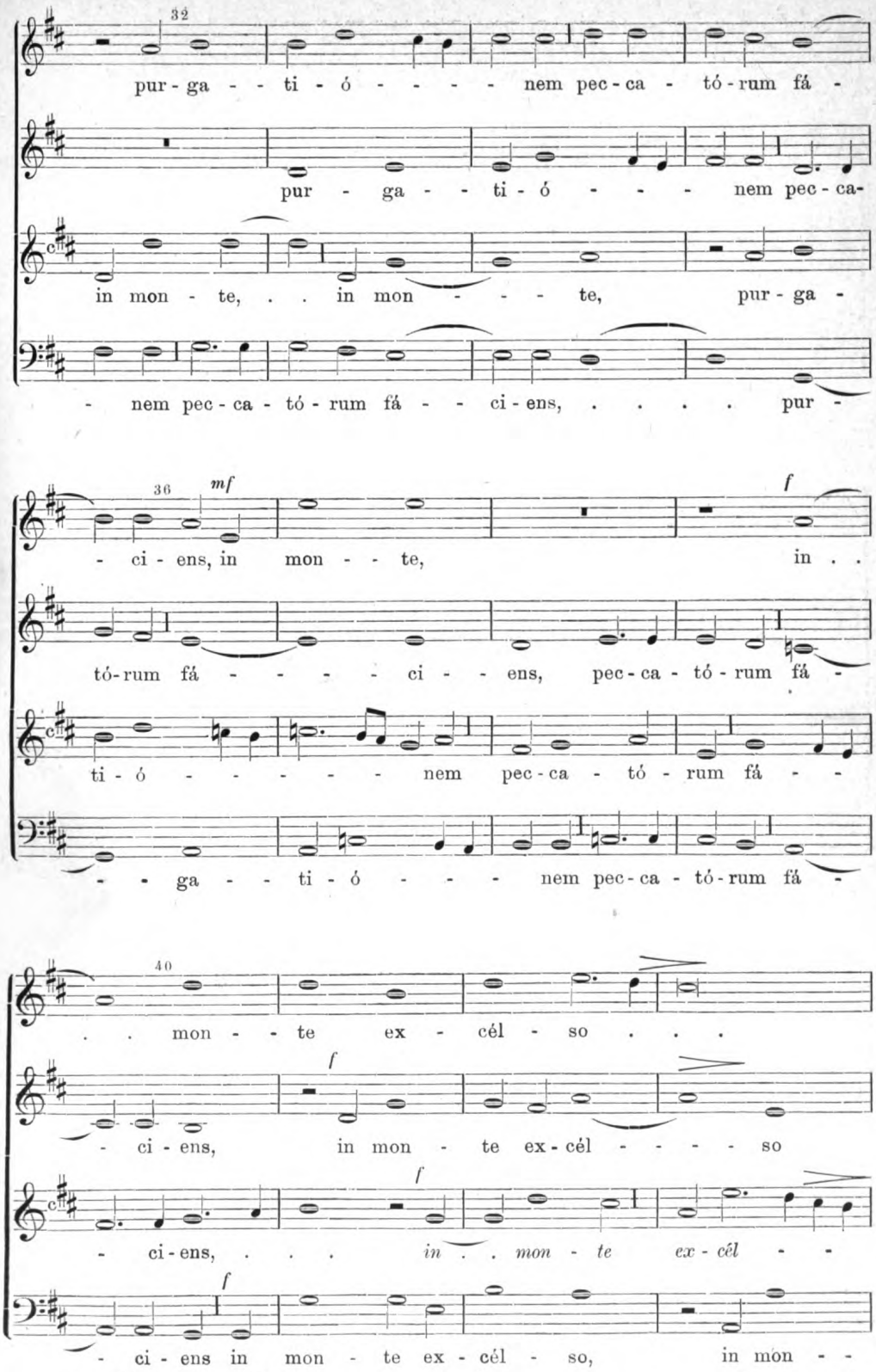
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



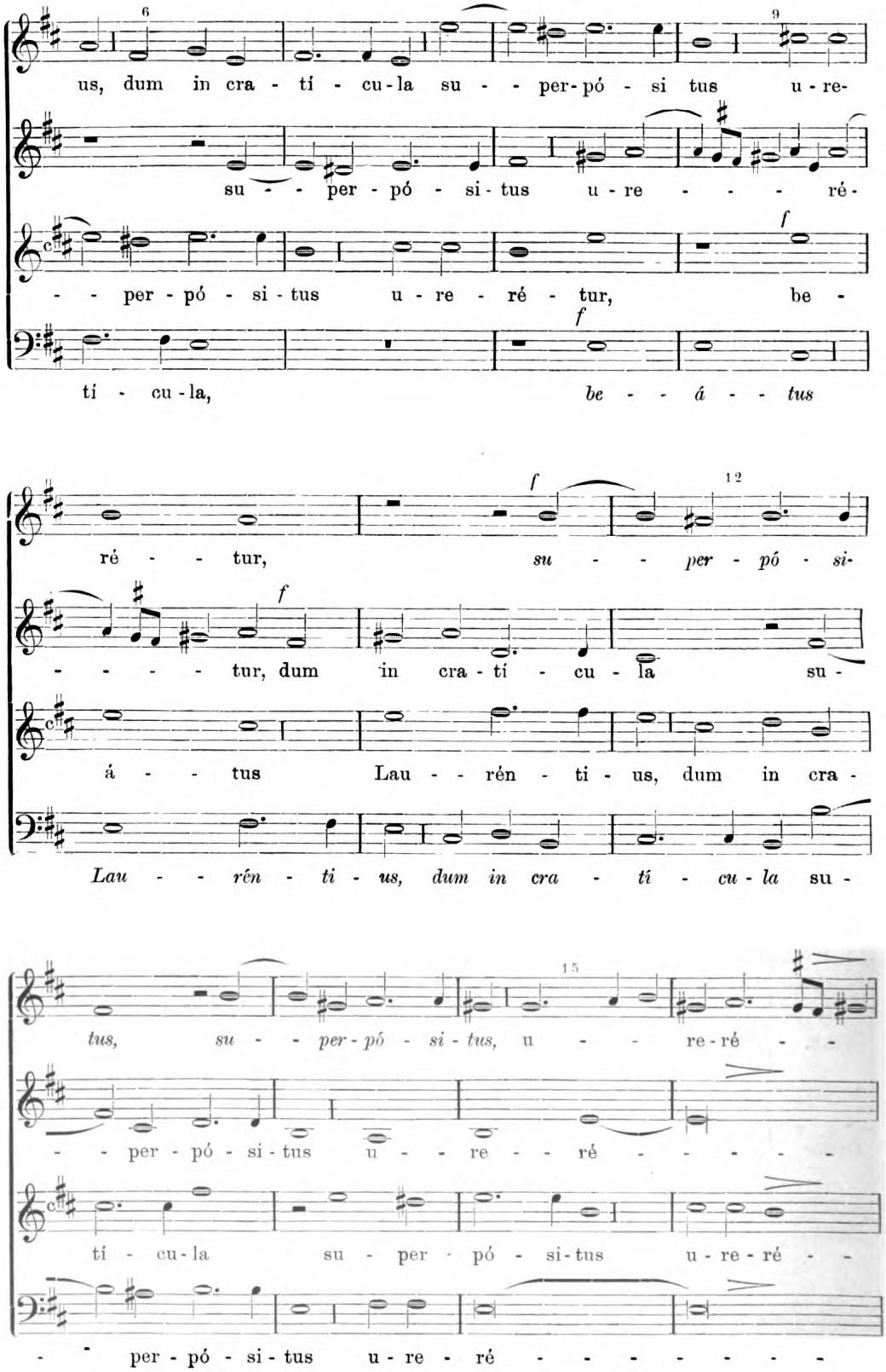
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



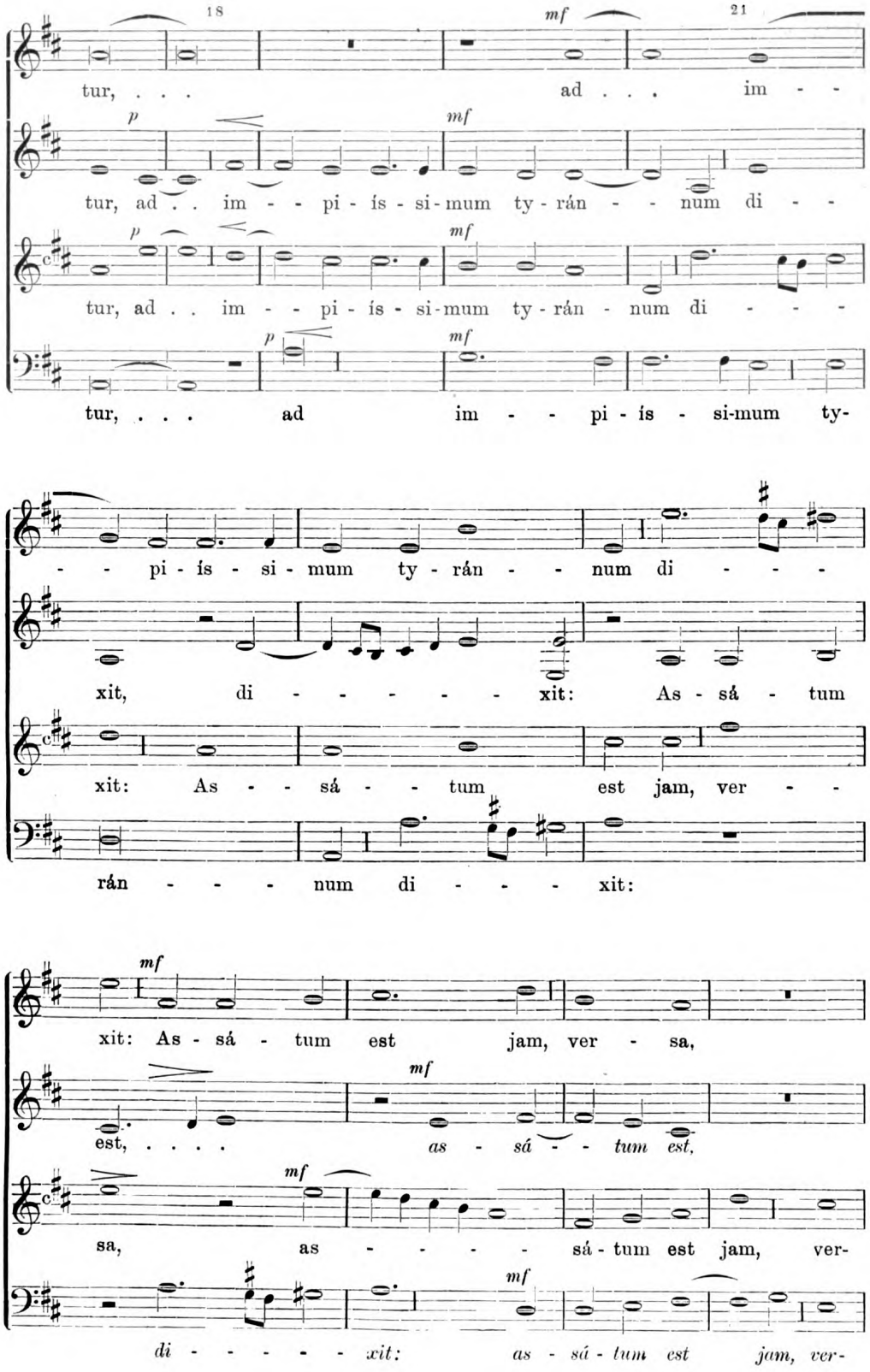
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



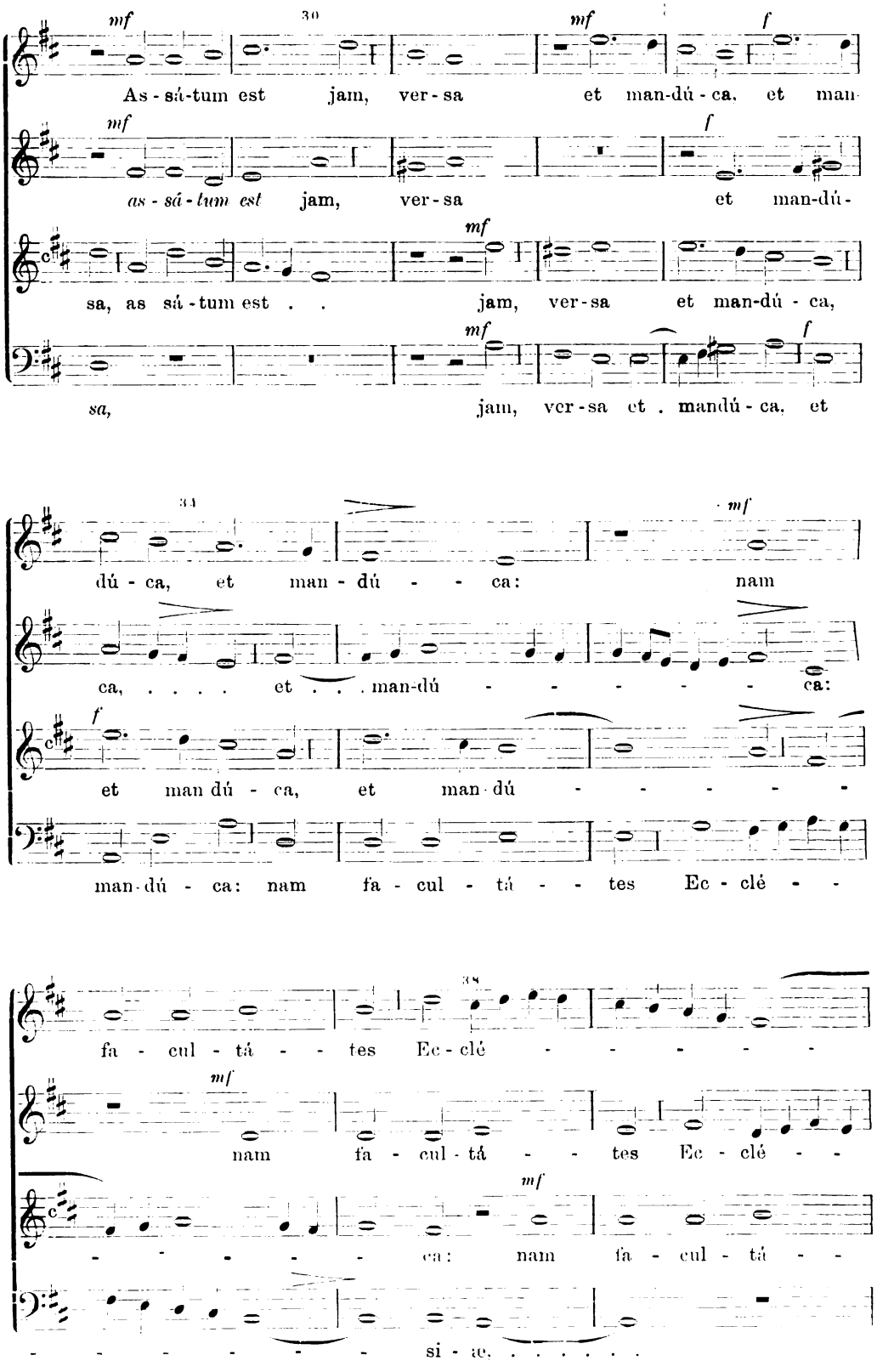
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



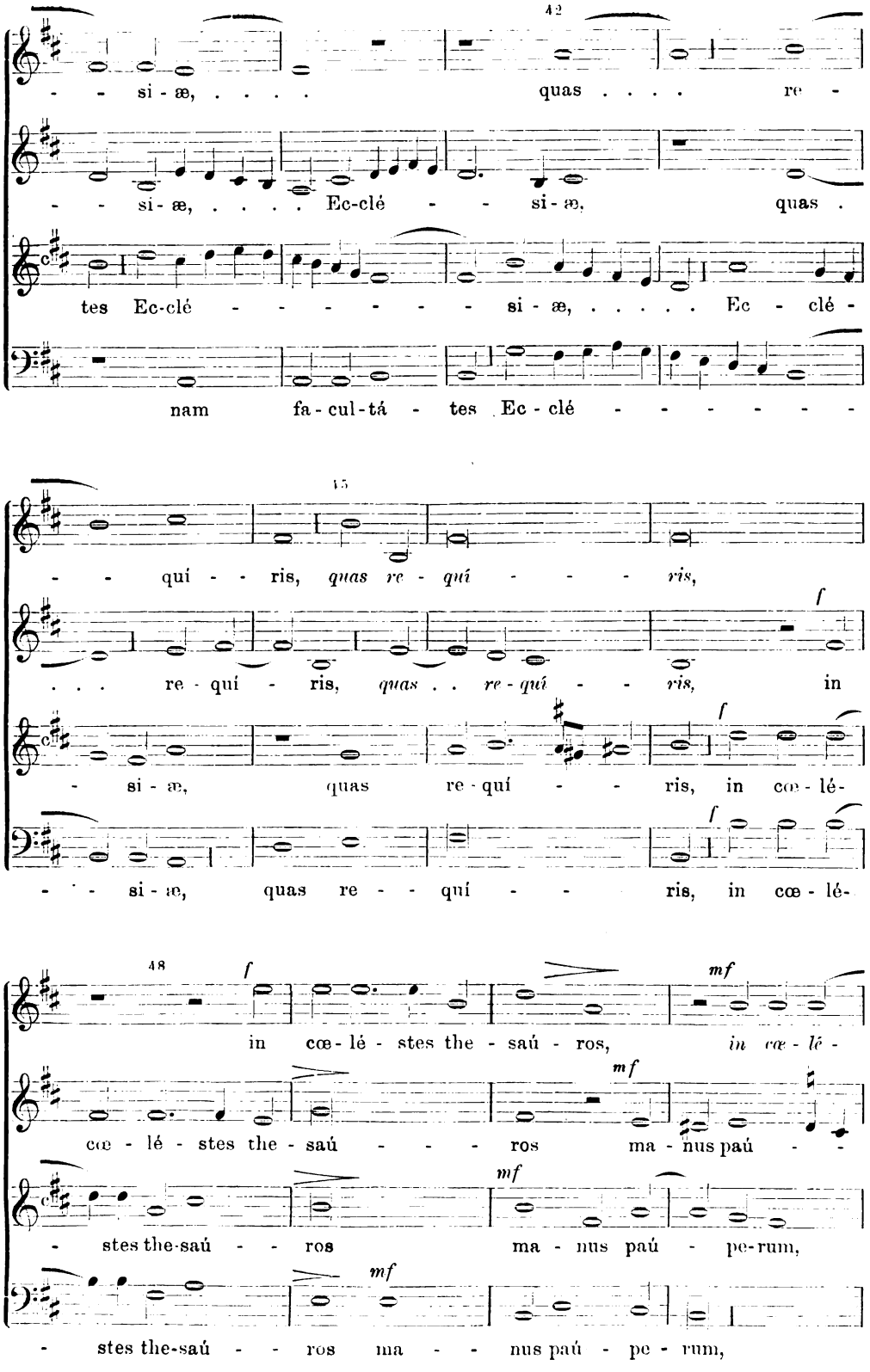
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



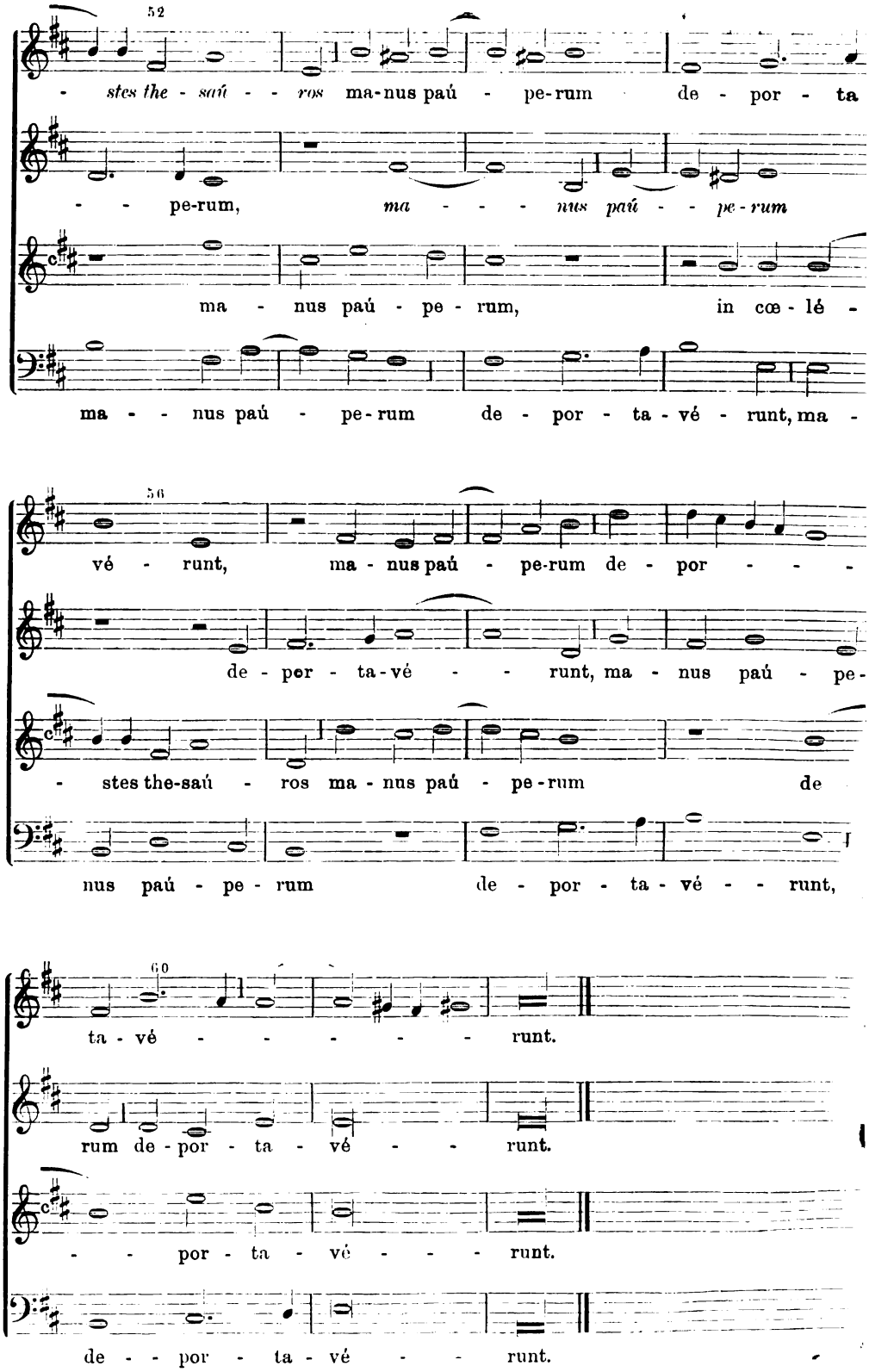
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



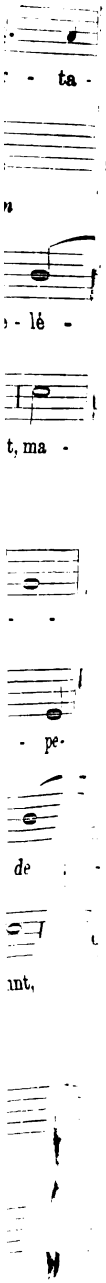
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148085
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google